História da arte da Universidade de Cambridge

O RENASCIMENTO

Rosa Maria Letts

AGRADECIMENTOS

A autora e a editora desejam agradecer às instituições mencionadas nas legendas pela autorização concedida para reproduzir ilustrações. Também estamos gratos às seguintes entidades:
capa, pp. 1, 52, 53, 57 (à esquerda), 61 (embaixo), 68 (à direita), 77, 80 (no alto, à direita), Fotografie della Società Scala, Florença; pp. 3 (à esquerda), 10, 11, 12, 13 (à direita), 16, 17, 18, 19, 22, 24, 26, 27, 28, 31, 38, 39, 40, 41, 44, 45 (embaixo), 46, 48, 50 (à direita), 54, 56, 57 (à direita), 59, 61 (no alto), 62, 71, 85, 86 (no alto), 88, 89, 91 (à direita), 92, 93, 97, The Mansell Collection; pp. 3 (à direita), 36, 45 (no alto), 69, 80 (no alto, à esquerda), reproduzidas por cortesia dos curadores da National Gallery, Londres; p. 29, Editions d'Art Albert Skira, Genebra; pp. 32, 68 (à esquerda), 73, Cliché des Musées Nationaux, Paris; p. 33 (embaixo), Institut Royal du Patrimoine Artistique; pp, 35, 65, fotografias cedidas por Ampliaciones y Reproducciones MAS; pp. 50 (à esquerda), 81, Gemäldegalerie, Berlim; p. 69, fotografia de Cooper-Bridgeman Library; p. 74, reproduzido por graciosa permissão de Sua Majestade, a rainha; p. 80 (embaixo), Rosemary Davidson.

1982
Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
ZAHAR EDITORES S.A.
Caixa Postal 207 (ZC-00), Rio de Janeiro,
que se reservam a propriedade desta versão.
Impresso no Brasil

CÍRCULO DO LIVRO S.A.
Caixa postal 7413
01051 São Paulo, Brasil

Edição integral
Título do original: "Cambridge introduction to the history of art: The Renaissance"
Copyright © by Cambridge University Press, 1981
Tradução: Álvaro Cabral
Layout da capa: Anibal Monteiro

Licença editorial para o Círculo do Livro
por cortesia de Zahar Editores S.A.

Venda permitida apenas aos sócios do Círculo

Composto pela Linoart Ltda.
Impresso e encadernado pelo Círculo do Livro S.A.

10 9 8 7 6 5

91 90 89

Índice

O INTÉRPRETE DA REALIDADE 1

1 ORIGENS DA ARTE RENASCENTISTA 7
A redescoberta da cultura clássica 7
Petrarca e o humanismo 7
A influência do mundo antigo sobre as artes visuais 9
O Gótico Internacional: um novo estilo cortesão 11

2 O INÍCIO DO RENASCIMENTO EM FLORENÇA, 1400-1450 14
O concurso para as portas do batistério de Florença 14
Brunelleschi e Donatello em Roma 18
Uma nova arquitetura para a sociedade renascentista 19
Um gigantesco guarda-sol no centro de Florença 20
Da "stoá" ao pórtico 23
A casa do mercador florentino 25

3 NATUREZA, ESPAÇO E REALIDADE NA ARTE RENASCENTISTA 29
O espaço na pintura paisagística 29
O espaço nos interiores pintados 34
O espaço no desenho em perspectiva 37
Espaço e ação nos relevos renascentistas 39

4 MECENAS E ARTISTAS NOS PRIMÓRDIOS DO RENASCIMENTO 44
Retratos pintados: do doador ao modelo 44
De mercador a senhor: Cosme e Lourenço de Médicis 47
A corte de Urbino: realização do equilíbrio 50

5 TENSÕES E EXPERIÊNCIAS NO FINAL DE UM SÉCULO 55
A arte de três grandes ourives 56
Pollaiuolo 56
Verrocchio 58
Botticelli 60

6 O RENASCIMENTO NO NORTE DA ITÁLIA 65
Andrea Mantegna 66
Giovanni Bellini e o Renascimento veneziano 67
Leonardo da Vinci: uma nova abordagem da arte 71

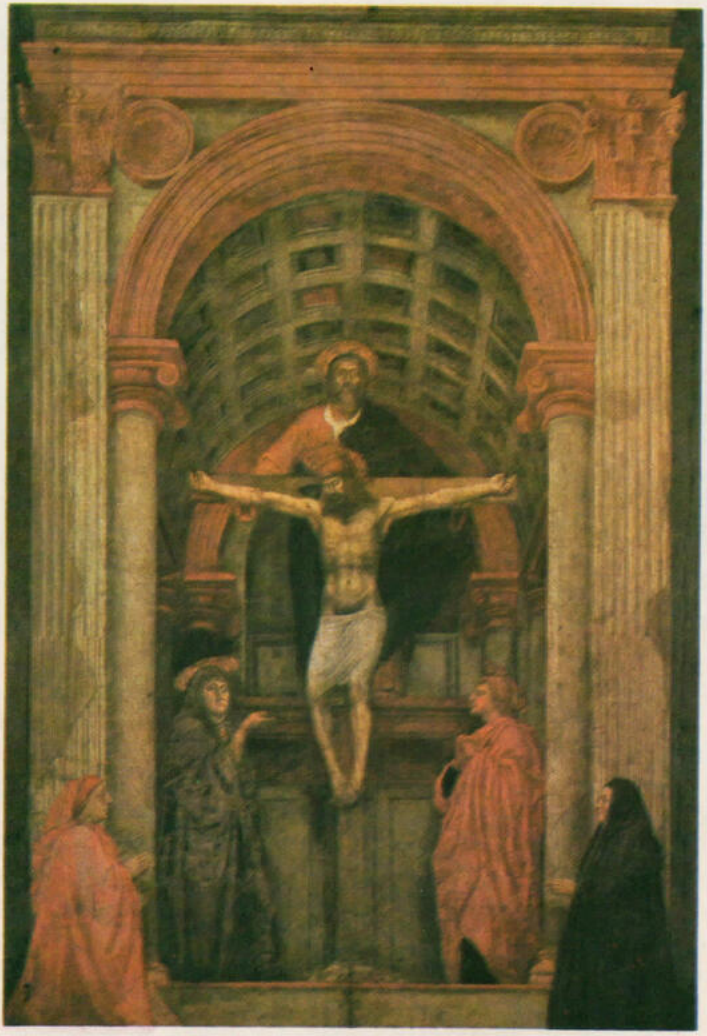
7 O ALTO RENASCIMENTO 72
"Sumamente pródigo em copiar e profundíssimo na arte" 72
Da pintura à poesia 76
Cores na laguna 79

8 A PERFEIÇÃO ALCANÇADA 84
Criação e expressão em Michelangelo 84
O eloqüente silêncio da última "Pietà" 87
O casamento de Rafael com uma nova e perfeita harmonia 89
O templo do Alto Renascimento 90
O "Juízo Final" de Michelangelo: fim e começo 94

NOTAS SOBRE OS ARTISTAS 99
BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR 102
GLOSSÁRIO 103
ÍNDICE ANALÍTICO 105

O intérprete da realidade

Tommaso di Giovanni, dito Masaccio, *A Santíssima Trindade, a Virgem, São João e os doadores, ca.* 1425-1427; afresco, 6,67 × 3,17 m. Santa Maria Novella, Florença.



"Ele reconheceu que a Pintura nada mais é do que a imitação de coisas tal como elas são", Vasari escrevendo sobre Masaccio, *Vite dei più eccelenti pittori, scultori ed architetti italiani.*

Os florentinos da paróquia de Santa Maria Novella devem ter arregalado os olhos de espanto quando lhes foi mostrado o afresco da Trindade pintado por Masaccio por volta de 1427 na parede da igreja paroquial. Era como se alguém tivesse aberto um buraco na parede e nele construído um nicho. Dentro desse nicho tinha lugar um evento divino, enquanto dois de seus próprios concidadãos, os doadores, ajoelhavam-se em devoto silêncio, como que atônitos por se encontrarem em tal presença.

Nas *Vite dei più eccelenti pittori, scultori ed architetti italiani (Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos)*, de Giorgio Vasari, escritas centro e trinta anos depois de Masaccio ter pintado *A Santíssima Trindade*, ainda encontra eco a perplexidade da população de Florença diante dessa nova "linguagem" artística. Quer isso reflita a efetiva reação dos contemporâneos de Masaccio ou simplesmente os próprios sentimentos do autor, o que importa é que Vasari estava certo de que o afresco era o início de um novo estilo. Ele começa a segunda parte de suas *Vite* com as seguintes palavras introdutórias: "Masaccio adotou uma nova maneira para suas cabeças, seus drapeados, seus edifícios, seus nus, suas cores e seus escorços. Deu assim nascimento ao estilo moderno ... primeiro dos pintores a aperfeiçoar o desenho ... veremos como ele foi o grande responsável pelo renascimento da pintura".

Os historiadores de arte jamais chegarão a um acordo quanto à questão de o Renascimento ter iniciado um novo estilo artístico ou ter dado forma final e mais completa às tendências existentes. Entretanto, esse fato não é realmente relevante para uma verdadeira apreciação das próprias obras de arte. A forma na arte é geralmente a exteriorização expressiva de uma idéia. Uma certa coerência de formas e de tratamento habilita-nos a reconhecer um estilo. Ao examinarmos essas exteriorizações expressivas, tanto na pintura e na escultura quanto na arquitetura, à luz das idéias que contêm, poderemos formular a nossa própria opinião sobre o que caracteriza melhor a arte do Renascimento, se a novidade ou a continuidade.

Por exemplo, comparemos dois painéis de madeira, representando ambos a Virgem com o Menino entronizados. O primeiro é de Gentile da Fabriano, o grande expoente italiano do estilo hoje conhecido como Gótico Internacional, um estilo que se propagara por toda a Europa nos séculos XIII e XIV. O segundo é de Masaccio. O painel de Gentile da Fabriano foi feito por volta de 1408, e o de Masaccio, em torno de 1426.

No primeiro, os anjos aos pés da Virgem seguram um pergaminho, em que está inscrita uma música, e cantam. A Virgem está sentada num frondoso recanto de jardim; o Menino segura uma romã. Do rápido ritmo *staccato* dos anjos, da folhagem e das criaturas menores que simbolizam aqui a humanidade, Gentile da Fabriano nos guia até o solene *andante* das figuras divinas. Mãe e Filho erguem-se como uma visão elegantemente recortada contra o fundo dourado que simboliza

Acima
Gentile da Fabriano, *Virgem com o Menino, ca.* 1408, painel de madeira, 1,15 × 0,64 m. Galeria Nazionale, Perúgia.

Acima, à direita
Masaccio, *Madona com o Menino, ca.* 1426, madeira, 1,35 × 0,73 m, painel central de políptico. National Gallery, Londres.

sua espiritual morada. As figuras vão se afilando em sutil harmonia com o formato da moldura.

A representação de Gentile da Fabriano apela, em primeiro lugar e acima de tudo, para o nosso senso de linha, cor e padrão, para o nosso puro sentido de beleza. Mas, apesar de toda a sua grandeza, o painel sequer começa a despertar em nós a percepção da presença física da Mãe e do Menino. A Virgem de Gentile da Fabriano é uma imagem de um outro mundo, uma imagem para adorarmos de longe, movidos pela fé.

Vejamos agora a Virgem entronizada de Masaccio, onde está tendo lugar um evento musical inteiramente diferente. Dois anjos sentados aos pés do trono tocam seus alaúdes. O da direita, que acaba de ferir uma corda, parece estar, como diz Vasari, "inclinando o ouvido muito atentamente para escutar a música que está produzindo". Os anjos de Masaccio, embora pintados em escala menor do que a Virgem e o Menino, são de um tamanho que admite nosso relacionamento pessoal com eles. Nesse aspecto, são muito diferentes dos minúsculos anjos de Gentile da Fabriano. E atentemos agora para as feições singelas, maternais, de Maria, aconchegando confor-

tavelmente o bebê em seu regaço. Ele come um bago de uva com a mão direita, enquanto com a outra espreme o cacho de uvas que está na palma da mão de sua mãe. As uvas, tal como a romã no primeiro quadro, simbolizam o futuro sofrimento de Cristo. O olhar triste da Virgem revela seu conhecimento do inevitável futuro do seu divino filho. Mas, apesar do efeito místico desse conhecimento, Masaccio descreveu o par da maneira mais realista possível. A tentativa incerta do bebê para encontrar a boca, as perninhas rechonchudas e os pés suspensos no ar, o sentimento de profunda ternura que impregna toda a cena, fazem as personagens divinas descerem ao nosso plano humano. Podemos identificar-nos com alguns de seus sentimentos, com a amargura de Maria, o sereno à-vontade do bebê e dos anjos.

Masaccio torna isso possível mediante a criação de uma sensação de espaço real a toda a volta do trono, a partir do primeiro plano da pintura, onde há um degrau que parece circundá-lo para acomodar os pequenos músicos. O cuidadoso uso da luz que se projeta de cima sobre os planos horizontais dos degraus convence-nos da profundidade e das dimensões. A cena é cativante, convidativa.

Na *Santíssima Trindade* de Masaccio, esse aspecto convidativo é ainda mais evidente. A Virgem olha para nós e aponta a cruz; os degraus no primeiro plano foram cortados e, na medida em que só parcialmente são visíveis, sugerem uma continuação de espaço. De tudo isso deduzimos que uma nova atitude do artista estava se desenvolvendo nessa época, e uma nova relação entre o artista e o público. O espectador é agora convidado a fazer parte da realidade retratada, a identificar-se com as personagens e a história representadas. Masaccio convence o espectador pelo naturalismo magistral, pela concentração de todos os elementos do quadro num tema global, numa verdade demonstrável. Os espectadores, atônitos e comovidos como os doadores aos pés da *Santíssima Trindade*, vivem o desenrolar de um mistério: o mistério do mundo real ao seu redor.

O naturalismo está certamente desenvolvido na arte de Masaccio como nunca estivera antes. Mas, se considerarmos que a imitação da natureza é a principal característica de sua arte, estaremos meramente sugerindo que Masaccio continuou a pintar em estilo gótico. O interesse pelos detalhes e por cada objeto, a preocupação com a fidelidade à natureza e com a sua laboriosa reprodução, nada disso começou com o Renas-

cimento. Com efeito, o naturalismo do início do Renascimento pode ser considerado simplesmente como a continuação de uma tendência gótica.

O artista gótico já se dedicava há séculos à representação cuidadosa de objetos, em fiel imitação à criação de Deus. Esse naturalismo na pintura e na escultura aumentou durante o século XIV, tornando-se a característica mais distinta do período gótico tardio, sobretudo na Europa setentrional, onde a tendência natural das pessoas para a observação meticulosa favoreceu a acuidade descritiva de sua arte.

Mas o naturalismo do artista gótico não almejava convencer o espectador da realidade do objeto ou do evento descrito. Fazia quase o oposto, ao colocar as coisas contra fundos artificiais, até mesmo ilógicos, ou ao dispor lado a lado coisas que jamais poderiam coexistir na vida real. Uma bela dama poderia sentar-se num jardim afagando um unicórnio, que é um animal inexistente, ou com animais ferozes prazerosamente aninhados a seus pés. O valor simbólico de muitos desses elementos deve ser invocado para explicar a sua presença nos quadros; por outro lado, sua abundância e exotismo mostram-nos o poder imaginativo do mundo gótico. Era um mundo em que a fantasia constituía, por vezes, a sublimação de uma atitude religiosa, mas, com maior freqüência, a fuga de uma realidade sombria. A crença medieval em que o homem era demasiado limitado para entender ou merecer os frutos da criação de Deus era um impedimento adicional para que o mundo fosse encarado tal como é.

O artista do Renascimento, por outro lado, era o intérprete de uma mudança de atitude mental. Para ele, o homem era menos o humilde observador da grandeza de Deus do que a orgulhosa expressão do próprio Deus, seu herdeiro natural na terra. A natureza não existia para ser contemplada com enlevo e copiada, mas para ser examinada e compreendida; não para ser temida, mas controlada. O artista ainda era um observador da natureza, mas a obra de arte tornara-se um estudo da natureza, no qual o artista organizava logicamente todas as partes em um todo abrangente e compreensível.

Buscar entender essa mudança de atitude conduzir-nos-á ao âmago do movimento a que damos o nome de Renascimento. Transformações no pensamento levaram a uma mudança na expressão artística, e essa mudança é o elemento novo da arte renascentista. Analogamente, procurar reconhecer os elementos da arte renascentista que foram herdados da

tradição gótica e lhe deram continuidade nos levará também à compreensão do Renascimento pela explicação de suas raízes.

Entrementes, assinalemos apenas que, no início do século XV, certos artistas europeus deram sinais de uma nova preocupação com o mundo em torno deles, desejando entendê-la como parte de um processo educativo a ser compartilhado com o público. Esses artistas não constituíam a maioria, em absoluto, nem eram necessariamente os mais destacados. Em Florença, Brunelleschi, Donatello e Masaccio ocupavam, quando muito, o segundo lugar no apreço popular, em comparação com Ghiberti, Gentile da Fabriano e Lorenzo Monaco; nas Flandres, Hubert van Eyck não desfrutava do patrocínio que era prodigalizado aos irmãos Limbourg. Mas eram os arautos de uma nova relação entre homem e realidade. A emergência do interesse que tinham pelas coisas tal como são, de sua luta para expressar as verdades recém-descobertas, é a história do Renascimento.

1. Origens da arte renascentista

A REDESCOBERTA DA CULTURA CLÁSSICA

O período da história européia conhecido como Renascimento, que abrange, em termos gerais, os séculos XV e XVI, foi uma época de grandes transformações, em que se fixaram os princípios gerais que passaram a reger boa parte do mundo que hoje conhecemos. Os reinos da Europa converteram-se em Estados fortes; houve profundas transformações na religião, nas idéias e no comportamento. Tudo isso, como já dissemos, se refletiu na obra de grandes artistas, especialmente na Itália. Mas as mudanças vieram lentamente, e derivaram de muitas e variadas fontes.

A principal dessas transformações, que deu origem à base do pensamento renascentista, diz respeito a uma nova consciência do próprio homem como "centro e medida de todas as coisas". Essa nova consciência desenvolveu-se em lentos e contínuos estágios ao longo do século XIV, através da redescoberta da literatura do mundo antigo por poetas, filósofos e humanistas.

Os homens e mulheres do Renascimento estudaram particularmente a literatura da Grécia e de Roma, e nela encontraram uma valorização da natureza, do corpo humano e do mérito pessoal. Isso levou a um novo respeito pelo homem e pela natureza, que, como cristãos, consideravam uma criação de Deus.

Naturalmente, esses escritos antigos, ou clássicos, nunca estiveram inteiramente perdidos. Durante séculos, as bibliotecas dos mosteiros tinham copiado e guardado livros de Cícero, Virgílio e Aristóteles. Contudo, na maior parte dos casos, suas coleções eram incompletas e, com freqüência, mal compreendidas. Gradualmente, mais e mais manuscritos foram sendo descobertos, e os estudiosos, fora dos mosteiros, começaram a dar mostras de um interesse mais profundo por sua leitura e estudo.

PETRARCA E O HUMANISMO

Francesco Petrarca era um desses estudiosos. Nasceu em 1304 e estudou direito em Bolonha. Entretanto, interessou-se

pouco pela profissão jurídica, preferindo passar seu tempo a ler e escrever poesia em latim e italiano. Após seu regresso a Avignon, onde sua família vivia desde que fora banida de Florença no século XIV, uma ocupação adequada foi encontrada para ele: secretário do cardeal Colonna, um aristocrata romano ligado à corte papal, então sediada também em Avignon.

Qualquer homem importante desses tempos, rei ou papa, príncipe ou cardeal, precisava de um secretário, isto é, um homem de cultura cuja principal ocupação era compor os discursos de seu patrão, suas cartas e outras importantes mensagens. Tudo isso tinha que ser escrito em latim. Por vezes, o secretário tornava-se tão famoso e era tão respeitado por sua cultura e seu estilo literário, que lhe cabia fazer discursos muito importantes diante de chefes de Estado em pessoa. Era freqüentemente enviado como emissário de uma corte a outra, como embaixador itinerante. Suas credenciais eram a amplitude de sua cultura.

Pode-se imaginar facilmente a influência exercida por um homem desse tipo. Uma vez conquistada a confiança de seu amo, ele podia ser escolhido como conselheiro em toda sorte de assuntos. Mas o jovem Petrarca não atribuía grande valor à sua posição de influência. Preferia dedicar seu tempo à continuação dos estudos de literatura grega e latina em seu retiro campestre de Vaucluse, perto de Avignon. Desse modo, a filosofia e os valores dos antigos desvendaram-se a seus olhos, e sua formação cristã medieval foi confrontada por uma cultura clássica alternativa. O amor grego à beleza física, à natureza e à liberdade, e os ideais das cidades-estado gregas apresentavam-se-lhe juntamente com a consciência histórica, o poder político e a determinação firme dos romanos.

Graças a esse conhecimento, Petrarca redescobriu a importância dos estudos liberais ou, como Cícero lhes chamara, os *"studia humanitatis"*: tratava-se dos estudos considerados essenciais a um homem livre nas épocas grega e romana. Eram eles a gramática, a retórica (a arte de fazer discursos), a história, a poesia e a filosofia moral, e permitiam a uma pessoa falar, ler e escrever como indivíduo culto. "Humanista" era o nome dado àqueles que recebiam tal educação. "Humanismo" é o nome dado pelos historiadores ao fenômeno cultural geral do século XV. O Renascimento foi o movimento artístico e intelectual que resultou do humanismo, ressuscitando uma cultura e valores que tinham estado enterrados por séculos.

Simone Martini, página de rosto de um manuscrito de Virgílio que pertenceu a Petrarca, 1340, 29,5 × 20 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milão.

A importância do humanismo é inestimável. Petrarca, que tentou difundir o conhecimento da língua grega, muito pouco conhecida na Europa durante a Idade Média, chegou a dizer que só dessa maneira "escritores que tinham estado mudos durante anos poderiam voltar à vida". Ele se referia, é claro, a Homero e Platão.

Inicialmente, o humanismo se difundiu sobretudo na Itália e na França, mas, no século XVI, já era cultivado em toda a Europa. Durante o século XIV, os humanistas foram considerados pela maior parte da *intelliguêntsia* oficial como a causa de todos os males. O cardeal Dominici, professor da Universidade de Pádua e escritor de renome, referindo-se aos humanistas florentinos, escreveu: "Eles são o instrumento usado para corromper a política, a religião, a família e a educação". O amor à cultura clássica e à natureza era o seu pecado. O próprio Petrarca achava difícil conciliar o seu amor pela beleza, pelas plantas e flores com o seu profundo cristianismo.

A INFLUÊNCIA DO MUNDO ANTIGO SOBRE AS ARTES VISUAIS

Mesmo antes de Petrarca, escultores e pintores já se voltavam para o mundo antigo em busca de inspiração. Na Itália, onde os remanescentes da arte grega e romana eram vistos em

Stefano da Verona, *Madona do roseiral, ca.* 1420, têmpera sobre madeira, 63,5 × 46,2 cm. Museo della Città di Verona.

co, Gentile da Fabriano, Pisanello, Stefano da Verona, Gentile Bellini e outros. Mais que isso, esses artistas enriqueceram o estilo gótico internacional com aquele componente da pintura italiana medieval, por vezes desprezado, mas nunca esquecido, que é o formalismo da arte bizantina. Os ricos efeitos de tapeçaria obtidos na *Madona do roseiral,* de Stefano da Verona, evocam, em seu *hortus conclusus,* ou jardim murado, não só uma natureza cortesã e fabricada pelo homem, mas também o sutil perfume e o mistério fascinante do Oriente.

Tanto quanto o interesse pelo que é exótico e requintado, o estilo gótico internacional certamente desenvolveu uma nova consciência visual por parte do público e um aguçado senso de observação por parte do artista. O resultado final dessas obras evidencia que tão delicada e exuberante maestria exigia artistas profundamente cônscios da forma e da qualidade de cada objeto, inclusive os naturais. Os livros de esboços de inúmeros artistas desse período revelam sua grande perícia. Os desenhos de Pisanello, por exemplo, são prova evidente de muitas horas de paciente observação na reprodução cuidadosa de animais, de flores, das pesadas e sedosas dobras da cauda do vestido de uma donzela que passeia, das plumas na pelerine de um fidalgo.

Acima
Antonio Pisanello, *Desenho de um vestido de corte, ca.* 1430. Ashmolean Museum, Oxford.

Acima, à direita
Claus Sluter, *Filipe II, o Audaz, com santo padroeiro,* 1385-1393, mármore. Cartuxa de Champmol, perto de Dijon.

Nessas pinturas, que ainda se apresentam predominantemente como exóticos arranjos lineares, a anterior composição gótica, que não tinha centro ou lógica, é abandonada em favor de imagens que gravitam em torno do homem e de seu meio ambiente. Quer se trate de nobres cortesãos cavalgando ao sol da Páscoa ou de um rústico camponês esquentando as pernas diante de uma reconfortante lareira, as atividades e os momentos de repouso do homem são retratados num mundo encantador, se bem que algo estereotipado.

A reação última à Peste Negra foi um ressurgimento da crença no homem, na natureza e num Deus benevolente. Na Borgonha, por volta de 1400, na mesma corte onde os irmãos Limbourg estavam criando suas obras-primas góticas, um estilo mais robusto e mais grave seria encontrado nas obras de Claus Sluter. Numa série de esculturas para a cartuxa de Champmol, convento situado nas proximidades de Dijon e que iria receber os túmulos dos duques da Borgonha, um novo tratamento, sóbrio e serenamente clássico, pode ser visto lado a lado com o estilo gótico. No grupo de mármore em que Claus Sluter representou o duque Filipe, o santo padroeiro tem uma silhueta angulosa tipicamente gótica com suas roupagens agitadas. Em contrapartida, a silhueta contínua do duque ajoelhado, contida num triângulo bem definido, introduz um novo estilo. A ausência de quaisquer detalhes que afastem a atenção do tema principal e a austera simplicidade do tratamento da superfície do mármore lembram-nos mais Giotto e Pisano do que o estilo gótico então vigente.

2. O início do Renascimento em Florença, 1400-1450

"O Renascimento aconteceu em Florença quando se retornou às formas das nobres e antigas estátuas e às regras da natureza." Ghiberti, *Commentari.*

O CONCURSO PARA AS PORTAS DO BATISTÉRIO DE FLORENÇA

No século XV, Inglaterra, França e Espanha estavam se convertendo em poderosos reinos, mas a Itália continuava a ser um país de pequenas cidades-estados, rivalizando entre si no comércio, nas artes e na guerra. Florença não era exceção, se bem que, por volta de 1400, passasse por um período de relativa calma. Cidadãos das sete principais corporações revezavam-se no exercício dos cargos públicos da comuna, ou governo da cidade, e administravam os assuntos públicos sob a proteção de poderosas famílias de mercadores. A comuna mantinha as liberdades republicanas, tão prezadas pelos florentinos. Numa época em que governantes autoritários aristocráticos dominavam a maioria das comunas italianas, a crítica e o debate de problemas políticos, sociais e artísticos continuavam sendo atividades sumamente apreciadas pelos cidadãos de Florença. Com efeito, esse inconformismo parece ter dado inspiração aos homens investidos de autoridade. Assim, em 1400, uma tentativa feita pelo duque de Milão, Giangaleazzo Visconti, de conquistar Florença, levando suas tropas até as muralhas da cidade, uniu temporariamente os cidadãos contra um inimigo comum. Mas a morte súbita do duque afastou a ameaça. Os florentinos interpretaram o evento como sinal da justiça divina. Isso marcou o lugar especial dos cidadãos de Florença na história da Itália, como defensores dos direitos civis e das liberdades regionais.

Nesse clima de otimismo e orgulho municipal, as corporações renovaram seus esforços no sentido de enriquecer a cidade com edifícios compatíveis com o seu novo papel de defensora da *res publica* ou de Atenas da península itálica. A corporação dos mercadores de lã e tecidos, a Calimala, anunciou o ingresso no novo século com um concurso para a construção de um par de portas de bronze destinadas ao batistério de San Giovanni, edifício octogonal localizado no coração de Florença.

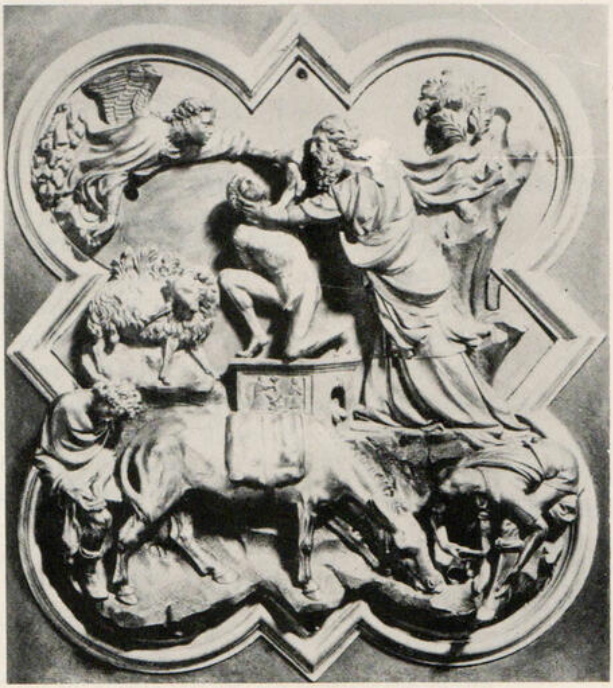
Um primeiro par, fundido originalmente por Andrea Pisano em 1336, no qual cenas do Novo Testamento e da vida de Ma-

ria eram representadas dentro de molduras quadrilobadas, determinou os padrões do concurso. No prazo de um ano, uma história do Antigo Testamento, o sacrifício de Isaac, fundida em bronze e colocada em moldura análoga, deveria ser submetida ao julgamento de uma comissão nomeada pela corporação. Sete concorrentes foram enumerados por Vasari (apenas seis são mencionados nos *Commentari* de Ghiberti). O próprio Ghiberti e Brunelleschi, Jacopo della Quercia e Donatello estavam entre eles. Respondendo ao desafio havia artistas de ambas as tradições: do Gótico, "do outro lado dos Alpes", como Vasari se referia ao estilo francês, e do estilo mais local, de origem romana, que vinha influenciando a arte italiana desde Giotto e os Pisanos.

A história do sacrifício deve ter sido estipulada em detalhe pela comissão, uma vez que dois dos painéis concorrentes, ainda existentes no Museo Bargello de Florença, contêm precisamente os mesmos elementos. Abraão, no alto de uma colina, está prestes a sacrificar seu filho Isaac a Deus, mas seu gesto é subitamente sustado por um anjo que chega do céu e aponta um carneiro que deve ser imolado no lugar de Isaac. Dois servos aguardam mais abaixo, à beira de um regato onde um jumento está bebendo. A necessidade de incluir tantos elementos em painéis tão pequenos colocava para os artistas o problema de combinar uma narrativa clara e uma composição engenhosa. Tinham que transmitir não só os detalhes do lugar, mas também um momento preciso da história.

A disputa não tardou em ficar reduzida a dois competidores, Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi. Ghiberti era amplamente versado na tradição gótica, que lhe fora transmitida por seu pai, Bartoluccio, ourives extremamente talentoso na técnica de fundição e considerado um dos melhores escultores de Florença. Vasari menciona que, em sua juventude, Bartoluccio recebera ensinamentos de um escultor francês, embora nada mais se saiba a esse respeito. Também era um apaixonado e um conhecedor de bronzes e esculturas antigos, de que possuía um considerável número.

Brunelleschi, quando jovem, fora destinado por seu pai à carreira de notário. Entretanto, finalmente lhe consentiram que seguisse seus reais interesses, as artes e o desenho, então interpretado como invenção de toda sorte de máquinas, técnicas e projetos. Começou na oficina de um ourives, e não tardou a gravar e a fazer relevos em prata, a fundir pequenas figuras em metal, a esculpir, fazer relógios e projetar edifícios.



Filippo Brunelleschi, *O sacrifício de Isaac*, 1401-1402, bronze, 53 × 43 cm, Bargello, Florença.

Os painéis apresentados pelos dois artistas, semelhantes à primeira vista, eram na realidade muito diferentes. Tornaram-se alvo de acaloradas discussões não só entre os juízes mas também entre os cidadãos de Florença. Em cada painel, a ênfase e o tratamento dados aos vários elementos imprimem um ritmo muito diferente à narrativa. Se nos perguntarem qual o painel mais naturalista, mais descritivo, qual é a melhor obra, responderemos, quase sem dúvida alguma, que é a de Ghiberti, tão maravilhosamente harmonioso é o equilíbrio das duas partes em que ele dividiu a composição, tão "melodioso" é o tratamento do corpo de Abraão com sua elegante curva realçada pela paisagem que reflui. Banhado por uma luz direta, Abraão apresenta-se em pleno relevo, quase como uma estatueta independente do painel. O corpo de Isaac segue o modelo do de um Apolo clássico. As costas do primeiro servo são suavemente talhadas por sob a capa drapeada. O movimento da túnica de Isaac sugere o fluxo da água que corre mais abaixo. Além disso, Ghiberti executou o todo, de forma inexcedivelmente habilidosa, num único molde. Por outro lado, o bronze de Brunelleschi foi fundido em sete partes e depois soldado.

Mas onde estão os problemas de espaço e tempo, de ambientação e de descrição do evento resolvidos com maior vigor? No trabalho de Brunelleschi. Embora Brunelleschi se incline à representar os elementos naturais quase como símbo-

Lorenzo Ghiberti,
O sacrifício de Isaac,
1401-1402, bronze,
53 × 43 cm, Bargello,
Florença.

los — penhasco, árvore e água expressam-se numa espécie de taquigrafia —, estes elementos são traduzidos, não obstante, com tremenda força. Mantido em nível secundário, todo o fundo cria um espaço em que o desenrolar da história adquire particular ressonância. O corpo de Isaac, em linhas quebradas de ziguezague, recua sob a pressão do gesto desesperado mas determinado de seu pai. Abraão é sustado pela súbita intervenção do anjo, que, com a mão, o impede de cravar a faca na garganta de seu próprio filho. Nenhum meio foi poupado para transmitir a violência física inerente ao episódio bíblico. Os fatos estão acontecendo repentinamente. Até o jumento, que estica o pescoço para encontrar alguma água no leito raso do rio, mostra os músculos tensos e os ossos à flor da pele, enquanto se esforça por equilibrar-se no terreno irregular. É mais brutal, menos elegante, mas — sem dúvida — mais convincentemente verdadeiro, por causa da aparente inevitabilidade da ação. No painel de Brunelleschi, o tempo e o lugar dos eventos adquirem, pela primeira vez, uma ênfase que é mais histórica do que sobrenatural.

A composição de Ghiberti, embora perfeita, é formada de duas partes distintas, de modo a que cada uma delas seja apreendida separadamente. Brunelleschi mantém a história dentro de uma pirâmide que começa na cabeça e no braço erguido de Abraão e prossegue, do lado direito, ao longo das costas do ancião até o servo que está agachado embaixo. Do

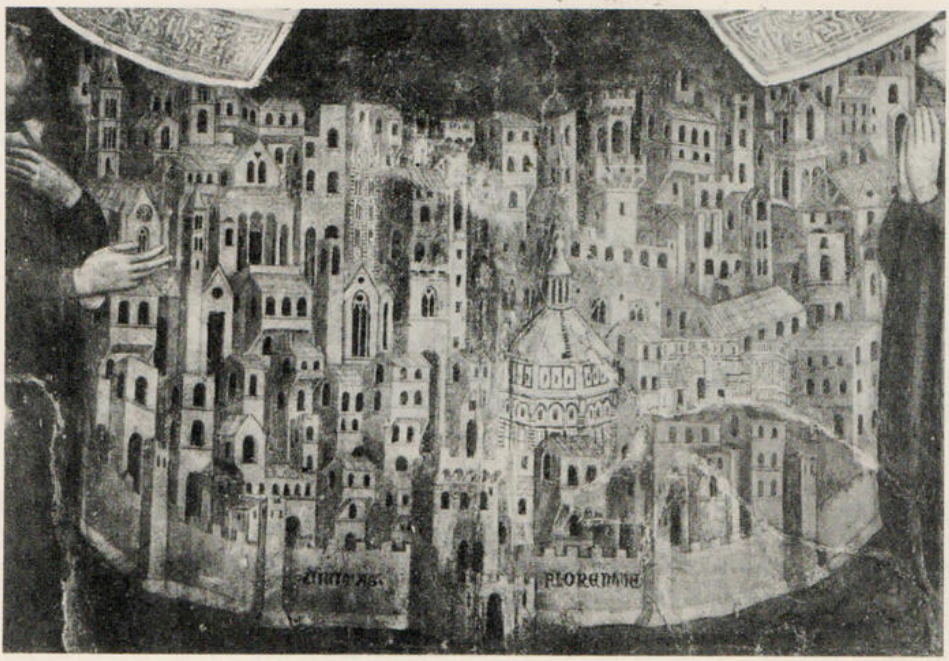
lado esquerdo, a sombra projetada pelo corpo em curva do anjo continua até o carneiro e o servo que está por trás do jumento.

Ambos os artistas foram buscar inspiração na Antiguidade. O corpo de Isaac no relevo de Ghiberti já foi objeto de comentário. Em ambos os painéis, as urnas sob os jovens ajoelhados derivam de protótipos clássicos. O servo que está do lado esquerdo no relevo de Brunelleschi imita o *Spinario*, um célebre bronze romano que representa um rapaz retirando um espinho de um dos pés. Mas enquanto Ghiberti se voltava para a Antiguidade como para uma coleção de jóias ou de objetos raros de onde se podia retirar alguma idéia ou uma pedra para fixar numa montagem diferente, Brunelleschi, como veremos, olhava com método para a arte do mundo antigo. Analisou-a como se fosse um complicado e fascinante mecanismo, de modo a compreender seu funcionamento. Ele estava ainda tentando elaborar os princípios diretores de seu estilo. Olhava à sua volta, aberto a mais de uma sugestão. Isso explica suas passagens inábeis, seu acabamento quase desprovido de refinamentos, seu arranjo um tanto amontoado. Ghiberti está no final de uma tradição madura, sua linguagem é polida; pode até permitir-se um toque de atualização, de acordo com a nova cultura humanística. Foi ele naturalmente o vencedor da competição.

O *Spinario (Rapaz tirando um espinho)*, bronze, Museo Capitolino, Roma.

BRUNELLESCHI E DONATELLO EM ROMA

Brunelleschi não tardou a sentir a necessidade de continuar recebendo lições da Antiguidade, e partiu para Roma com Donatello, seu jovem amigo escultor. Lá viveu durante alguns anos — Donatello ficou menos tempo —, olhando, desenhando e copiando edifícios e estátuas antigos, desenterrando estátuas e pondo a descoberto construções e outras ruínas. Podemos imaginar esses dois jovens, como dois estudantes discutindo suas experiências e planos futuros, à luz de um passado tão grandioso que inflamava seus sonhos e esperanças de glória para Florença e para si próprios. Brunelleschi juntava aos seus conhecimentos práticos e artísticos uma grande cultura literária. Conhecia a Bíblia de cor e também o poeta italiano Dante. Em matemática e geometria, era capaz de embaraçar seus próprios professores. Teoria e prática, conjugadas, fortaleceram a inventiva desse primeiro exemplo do artista ideal do Renascimento: escultor, arquiteto, pintor e erudito.



Artista desconhecido, *Vista de Florença*, 1342, detalhe do afresco *Madona da Misericórdia*, existente na Loggia del Bigallo.

Finalmente, por volta de 1410, Filippo Brunelleschi regressou a Florença bem equipado para concluir o maior projeto dos florentinos: o domo de Santa Maria del Fiore, a catedral da cidade.

UMA NOVA ARQUITETURA PARA A SOCIEDADE RENASCENTISTA

Se atentarmos para um afresco que nos mostra uma vista de Florença em 1342, parece quase impossível que os florentinos se preocupassem, desde, pelo menos, 1299, com a urbanização de sua cidade, com a ampliação e retificação de suas ruas por razões de beleza e conforto. Mas sabemos que o poeta Dante foi membro de uma comissão criada nesse ano para alargar e corrigir as ruas de Florença e que, dez anos antes, a comuna dera autorização para que se expropriassem imóveis fronteiros à igreja de Santa Maria Novella para ampliar a sua *piazza*. Mais tarde, em 1327, foi apresentada uma petição à comuna descrevendo a área defronte à igreja de Santa Maria del Carmine como um "lugar imundo, um terreno usado como depósito de lixo", que envergonhava todo o bairro. Solicitava às autoridades que comprassem o terreno em questão e o convertessem numa *piazza*, "para que aquilo que hoje é desgracioso e sórdido se torne atraente para o transeunte". Mas se observarmos esse afresco, um quadro muito diferente do que poderíamos ter formado através da leitura dos documentos

nos é apresentado. Os edifícios estão amontoados. Cada imóvel de vários pisos eleva-se um pouco mais que os seus vizinhos, privando-os de luz e ar.

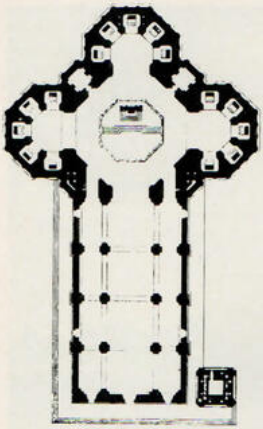
Ao longo do século XIV, as sucessivas petições de cidadãos e de associações, as comissões criadas para melhorar as condições da cidade e as leis promulgadas para forçar as pessoas a derrubarem edifícios altos parecem ter acarretado muito poucos resultados práticos. Isso era devido, em parte, à brandura das autoridades na aplicação das leis e, em parte, às hábeis manobras a que recorriam os proprietários para evitarem os regulamentos. No final do século XIV, as multas pagas pelos proprietários por não respeitarem tais regulamentos tinham se tornado uma fonte regular de renda para a comuna!

Não obstante, o desejo de mais espaço e de construções harmoniosas e belas em ambientes adequados era uma ambição generalizada entre o povo da Toscana. Em 1309, Siena, numa proclamação eloqüentemente redigida, sustentava que "aqueles que são responsáveis pelo governo da cidade devem prestar particular atenção ao seu embelezamento. Um ingrediente importante e essencial de uma *comunidade civilizada* é um parque ou um prado para o prazer tanto dos cidadãos como dos forasteiros".

UM GIGANTESCO GUARDA-SOL NO CENTRO DE FLORENÇA

A comunidade florentina do século XIV tinha podido preparar, pelo menos, o cenário para o edifício que, uma vez terminado, seria um testemunho da civilização desse período: a catedral e o domo de Santa Maria del Fiore. Iniciada por Arnolfo di Cambio em 1296, a construção do edifício continuara sob a direção de Giotto, que deu particular atenção à torre do campanário. A obra prosseguiu com exasperante lentidão durante a parte final do século XIV, embora a comunidade demolisse um grande número de edifícios de modo a oferecer uma ampla vista da catedral. Foram alargadas para vinte e um metros as ruas circundantes, "de modo a que esta catedral seja cercada por belas e espaçosas ruas e edificações, que reflitam a honra e o interesse pelo bem público dos cidadãos florentinos".

A catedral de Florença tinha sido projetada com uma longa nave central e duas naves laterais, terminando todas num espaço octogonal, ou tribuna. As capelas irradiavam de cada lado



Catedral de Florença

do octógono como as pétalas de uma flor, quase como se ilustrassem o nome da igreja. A largura da nave central e das naves laterais fazia com que um espaço extremamente amplo tivesse de ser coberto; entretanto, cobri-lo com o domo teria sido impossível com os conhecimentos técnicos da época. Nesse tempo, as abóbadas eram construídas como arcos pelo método de cimbre: uma viga era colocada de um lado a outro do vão no topo das paredes; uma moldura de madeira instalada sobre a viga sustentava os tijolos do arco até ser atingida a altura desejada, e a série final de tijolos sustentava-se a si mesma graças à inserção de um último tijolo central, o fecho de abóbada ou pedra angular. Assim, o arco se mantinha no lugar graças à pressão dos tijolos uns contra os outros. O madeirame de sustentação podia então ser retirado. Construir uma abóbada sobre a nave central e as naves laterais de Santa Maria del Fiore teria requerido uma viga suficientemente extensa para ir de um lado ao outro da tribuna octogonal, um vão de cerca de quarenta e três metros. Ora, semelhante viga não existia, simplesmente.

Brunelleschi, entretanto, estudou o Panteão de Roma e outras abóbadas romanas, e descobriu um modo de construir um domo assentando no tambor de pedra octogonal uma série de anéis concêntricos ou fieiras horizontais de tijolos e pedras, cada uma suficientemente forte para sustentar a seguinte. As pedras formaram, pois, oito pesados espigões assentados nas esquinas do octógono.

Para fins de isolamento e também com vistas à suntuosidade, Brunelleschi construiu duas abóbadas, uma externa e outra interna, o que contribuiu também para reduzir o peso da abóbada exterior. O domo recorta-se agora, amplo e imponente, no horizonte de Florença. Entre os espigões, a tensão elástica dos painéis intermediários parece manter o domo aberto, como se estivesse cheio de ar, à semelhança de um gigantesco guarda-sol aberto sobre o coração de Florença.

Artista desconhecido, *Auto-de-fé de Savonarola no Palazzo Vecchio*, século XVI, Museo di San Marco, Florença.

O vasto domo, com sua silhueta arqueada, está em relação não apenas com os quarteirões e as ruas da cidade, que parecem dele irradiar, mas também com as colinas da Toscana que rodeiam a cidade. O domo de Santa Maria del Fiore serviu para coroar Florença, não só como cidade-estado medieval, mas também por seu novo papel de capital da Toscana. Pois foi isso o que Florença passou a ser na terceira década do século XV, após conquistar a maioria das cidades vizinhas: Pistóia, Arezzo, Pisa e Siena. O artista Alberti, que entendeu o significado político mais amplo da obra de Brunelleschi, disse que o domo era "suficientemente vasto para conter toda a população da Toscana". Contemplando sua catedral terminada, com todas as suas partes em harmonia, desde o campanário de Giotto até o domo de Brunelleschi, com as suntuosas paredes externas da nave realçadas pelos efeitos geométricos do mármore branco e verde, e com suas espaçosas cercanias, os florentinos devem ter-se sentido, indubitavelmente, membros de uma comunidade civilizada.

Tal como se encontra hoje no espaço criado para seu maior realce, exposta como uma pedra preciosa num cenário de distâncias cuidadosamente calculadas, Santa Maria del Fiore ergue-se livremente contra o céu azul e sob o sol radiante de Florença, uma fusão de natureza perfeita e arte perfeita. Em torno dela, as ruas que levam ao batistério proporcionam espaço para que grupos religiosos e cívicos desfilem no centro da cidade.

A pouca distância da catedral, o maior de todos os cenários estava sendo construído durante esses mesmos anos: a Piazza della Signoria. O Palazzo Vecchio, sede da municipalidade, tinha sido concluído em 1314. A praça a ele fronteira, obtida pela demolição de imóveis pertencentes a famílias em desgraça política (como as de Dante, Petrarca ou Alberti), foi pavimentada em 1330, e a *loggia* construída entre 1376 e 1382. Ali foram proferidos importantes discursos; grandes figuras políticas e eclesiásticas, embaixadores vindos de todo o mundo eram recebidos e obsequiados com o espetáculo do dia, cortejo cívico, procissão, cerimônias governamentais ou simplesmente o desfile dos elegantes da cidade. Em fins do século, carnavais e torneios ali foram organizados sob o patrocínio dos Médicis, e casamentos e cerimônias privadas ou públicas foram celebrados sob a cuidadosa direção da comuna, dos patrícios e dos artistas de Florença.

Esses cenários, ruas e praças, resultado de um longo período de planejamento urbano, tiveram seu efeito sobre os jovens artistas do século XV, que tentavam refleti-los em seus painéis e afrescos. Os afrescos quatrocentistas não podiam ser como os do século anterior porque, para dizer o mínimo, a temática mudara por completo.

DA "STOÁ" AO PÓRTICO

Não tardou muito para que as obras de mais algumas praças públicas fossem concluídas diante das principais igrejas de Florença. A maior parte dessas praças era rodeada de pórticos com colunatas ou arcadas. O Spedale degli Innocenti (Hospital dos Inocentes), de Brunelleschi, o primeiro edifício cívico projetado por ele em Florença, mostra uma vez mais a preocupação do artista de relacionar o edifício com a sua circunvizinhança imediata e com as necessidades da comunidade.

O Spedale degli Innocenti, primeiro hospital público destinado a dar assistência a bebês abandonados, foi doado a

Filippo Brunelleschi, Spedale degli Innocenti, Florença, 1421-1426.

Florença por Cosme de Médicis, poderoso mercador de lã, banqueiro e chefe político florentino. Com esse projeto iniciou-se uma daquelas características relações entre um artista e seu mecenas que freqüentemente influenciaram períodos inteiros da arte. Como resultado desse relacionamento, a arquitetura florentina entre as décadas de 1420 e 1440 respondeu às necessidades tanto da sociedade mercantil, tão perfeitamente personificada por Cosme de Médicis, quanto da renovada consciência histórica e cívica, tão desenvolvida em Brunelleschi.

Brunelleschi tinha consciência do espaço não só como um vazio a ser preenchido, mas também como uma área dotada de uma função cívica específica. A elegante fachada do hospital, dominada pelo esbelto pórtico em arcada, foi planejada levando-se em consideração tanto o edifício quanto a praça. Um exemplo disso são as proporções da fachada. Se pensarmos no pórtico como uma moldura para a praça, poderemos ver como a alternância de luz e sombra enfatiza as colunas e os arcos brancos. Se pensarmos no pórtico em relação ao edifício, então veremos como as arcadas sombreadas e refrescantes convidam o visitante a entrar. O efeito do piso superior recuado, com sua longa fileira de janelas, gera a impressão de um edifício que finalmente se retira para a privacidade de seu próprio interior.

Quando criou o pórtico, uma área coberta, mas aberta, para os cidadãos se reunirem e para os moradores e visitantes fazerem uma parada ao entrar ou sair, Brunelleschi deve ter pensado não só no clima italiano mas também em considerações de ordem histórica e social. A partir desse momento, o pórtico adquire redobrada importância. É o herdeiro da *stoá* (colunata) grega, área coberta onde as pessoas se reuniam, como

a Stoá Poikilé, em Atenas, onde Sócrates costumava ensinar. Dá igualmente continuidade às antigas colunatas romanas, sobretudo às construções localizadas ao redor do fórum, onde os cidadãos se reuniam por ocasião de acontecimentos particulares ou públicos. É o ornamento e o orgulho de um edifício renascentista e, ao mesmo tempo, a moldura e extensão da praça adjacente.

A CASA DO MERCADOR FLORENTINO

Algumas das mais importantes famílias florentinas que tinham obstinadamente evitado derrubar suas casas em bairros congestionados, desobedecendo aos regulamentos da comuna, estavam agora construindo novas e espaçosas casas, chamadas, em italiano, *palazzi*. Essas famílias estavam comprando os edifícios circundantes para os demolirem e construírem, em seu lugar, cenários expressamente idealizados ou pequenas praças que servissem de moldura para as novas fachadas. As famílias Médicis, Pitti e Rucellai contrataram arquitetos como Brunelleschi, Michelozzo e Rossellino para construir ou remodelar seus palácios.

O palácio dos Médicis foi a primeira residência particular em grande escala produzida no século XV. Encomendado a Brunelleschi por Cosme de Médicis por volta de 1434, viria a ser finalmente construído por Michelozzo em 1444. Reza a tradição que Brunelleschi, que se tornara amigo pessoal de Cosme de Médicis, ficou tão satisfeito com a encomenda e projetou um palácio tão luxuoso e imponente que despertou temores no prudente espírito mercantil de Cosme. Por bons e pacíficos motivos, bem como para salvaguardar os interesses dos Médicis, Cosme não queria provocar a inveja das outras famílias poderosas. A maior parte delas já o detestava o bastante por ele lhes ter tomado o lugar na política florentina.

O palácio que acabou sendo construído por Michelozzo, discípulo de Brunelleschi, com sua original fachada de cinco portais, era uma bela e imponente casa citadina. O edifício que hoje existe em Florença, o Palácio Médicis-Riccardi, foi muito ampliado por acréscimos dos Riccardi. Entretanto, se o compararmos com o último palácio edificado no século anterior, o Davanzati, notaremos de imediato a expressão de um modo de vida diferente. Como, na maioria dos casos, os palácios eram habitados por comerciantes abastados que viviam nos andares superiores de suas instalações comerciais, os edi-

Acima
Palácio Davanzati, Florença, final do século XIV.

Acima, à direita
Michelozzo Michelozzi, Palácio Médicis-Riccardi, Florença, 1444.

fícios tinham que servir ao mesmo tempo de armazém, escritório e residência. A fachada do palácio dos Davanzati é dividida em quatro pisos, e o térreo, ocupado pelo armazém, apresenta um aspecto fortificado, com grandes e sólidas portas e pequenas janelas abertas a razoável altura. Tais casas, e os edifícios públicos construídos no mesmo século, continham até um poço no interior de suas paredes maciças, de modo que a família fosse auto-suficiente quanto ao abastecimento de água e estivesse protegida por alguns dias no caso de tumultos. Mas os pavimentos superiores, reservados ao uso da família, também mostram um ar sombrio e pouco acolhedor. Embora a seqüência de arcos que emolduram as janelas seja harmoniosa, a fachada não se abre para o exterior com a progressiva interpenetração de espaços típica dos edifícios de Brunelleschi. Fortificado e auto-suficiente, o Palácio Davanzati não se atreve a sorrir ao transeunte.

O Palácio Médicis fala uma linguagem diferente. A casa e o escritório do rico mercador agora acolhem o visitante. Os cinco arcos do andar térreo, modificados mais tarde — só os dos ângulos — por Michelangelo, que os transformou em arcos tapados com tijolos e com janelas, eram todos abertos, permitindo um vislumbre da simetria do pátio interno. Do arco central, que dava diretamente para o centro do pátio, não se via um poço, mas uma estátua de Judite feita por Donatello. Do lado de fora e ao redor da casa, a base do maciço andar térreo avança para a rua, formando um convidativo banco. E

Leon Battista Alberti,
Palácio Rucellai,
Florença, 1446.

podemos, de fato, imaginar Cosme de Médicis e outros homens de sua *entourage*, nesse período inicial do Renascimento, ainda relativamente frugal, simples e caseiro, sentados fora para desfrutar o sol da tarde e compartilhando os bancos com outros cidadãos e transeuntes, talvez com um velhote que em sua mocidade trabalhara nas lojas florentinas de panos e tecidos.

A mesma característica de um assento ao sol, agora elevado em seu *status* por um elegante espaldar com desenhos em forma de losangos, pode ser vista num outro palácio florentino, o Rucellai, iniciado em 1446 por Leon Battista Alberti. Alberti, cuja família estivera exilada de Florença no século XIV, era secretário papal em Roma. Humanista, mas também pintor, escultor e arquiteto, era dotado de uma capacidade de traduzir em textos escritos sua obra artística que lhe valeu o lugar de homem-chave para a compreensão da teoria artística do Renascimento.

No Palácio Rucellai, de Alberti, as formas clássicas foram aplicadas pela primeira vez à fachada de um palácio. A divisão tradicional em faixas horizontais, correspondentes aos vários andares e sublinhadas por cornijas que acentuam o vigor da fachada, é aqui quebrada por um sistema vertical de pilastras com as ordens clássicas, primeiro a dórica e, em seguida, dois tipos de coríntia. A fachada foi provavelmente inspirada pelo Coliseu romano. Além de darem ao edifício um impulso vertical, essas pilastras criam uma esplêndida malha que parece conter a fachada num apertado amplexo. A base das pilastras,

Palácio Pitti, Florença, 1458.

além de propiciar maior altura ao andar térreo, torna-se o espaldar de um outro assento privilegiado, destinado aos que desejavam usufruir o sol florentino.

A fachada de Alberti, entretanto, permaneceu como exemplo isolado. Outros palácios retornaram ao tipo mais tradicional, marcado pelas faixas horizontais, que permitiam maior liberdade de futura expansão. O Palácio Pitti, por exemplo, construído para Luca Pitti em 1458, talvez segundo um projeto de Brunelleschi, foi originalmente planejado com apenas sete portais. Acabou sendo ampliado para os seus atuais onze portais quando, no século XVI, passou a ser a residência dos Médicis, grão-duques da Toscana.

Pela primeira vez desde a era clássica de Grécia e Roma, espaço e edifícios eram planejados e medidos para se ajustarem aos requisitos do homem. Eram concebidos para o *homo liber*, o homem livre da cidade-estado, que tratava de seus negócios, dedicava-se às suas atividades religiosas ou sociais, orgulhoso de seu desempenho, tanto pessoal quanto cívico.

A arte e a arquitetura desses primeiros cinqüenta anos do século XV em Florença refletiram as idéias e os objetivos da sociedade. Não se pensa mais nas catedrais e agulhas sobrehumanas que se projetam cada vez mais alto para o céu, nem nos castelos heróicos e ameados da cavalheiresca nobreza medieval. No lugar de tudo isso, surge o simples espaço geométrico da praça citadina, com pórticos abertos para o sol e para a admiração de quem passa. Há avenidas para desfiles, procissões, reuniões e comemorações sociais. A catedral lança sua sombra protetora sobre uma comunidade de indivíduos livres.

3. Natureza, espaço e realidade na arte renascentista

O ESPAÇO NA PINTURA PAISAGÍSTICA

Em busca do primeiro tratamento de paisagem convincente na pintura do Renascimento, temos de voltar os olhos para a Europa setentrional e para as obras dos irmãos Van Eyck. Como já se disse, foi entre os artistas ao norte dos Alpes que se tornou habitual uma observação mais acurada da natureza. Tal como os irmãos Limbourg, que haviam ilustrado as *Très riches heures* para o duque de Berry (página 11), Jan e Hubert van Eyck também eram provenientes das Flandres.

Num manuscrito iluminado por um deles (ou ambos) por volta da década de 1420, o *Livro de horas de Turim*, encontramos já uma verdadeira pintura paisagística, que não é composta de elementos distintos interligados de algum modo para preencher uma composição. Trata-se, ao contrário, da representação das margens de um rio de verdade, serpeando entre colinas verdejantes, onde um castelo e casas menores vão diminuindo à distância. No primeiro plano, tem lugar o Batismo de Cristo. A meia distância, um grupo de damas e cava-

Jan van Eyck, detalhe de *Très belles heures de Notre-Dame*, *ca.* 1422-1424, tamanho da página: 28 × 19 cm. Museo Civico, Turim.

lheiros parece estar fazendo seu passeio pelo campo, enquanto, no fundo longínquo, um horizonte baixo, cuja palidez azul revela como está realmente distante, faz eco aos reflexos azulados da água. Uma nova fidelidade à natureza é aqui revelada. A intenção do artista é traduzir uma experiência da natureza, com pessoas movimentando-se nela, com os eventos do "Batismo de Cristo" e do "passeio dos cavalheiros e damas pelo campo" acontecendo simultaneamente e, no entanto, separados no espaço, como se ignorantes da existência recíproca.

Esses dois eventos compartilham apenas o pôr-do-sol: o calor declinante do entardecer aquece igualmente todos os que estão no percurso do astro-rei. O artista que pintou a pequena cena observou a natureza com olhos deveras atentos. Ele deve ter observado, perscrutando a distância, como as cores naturais eram afetadas por diferente luz, como o azul do céu empalidece, segundo a distância do horizonte, de azul-profundo para azul-pálido, cinzento-claro e branco. Essa variação de cor do azul ao branco traduz o efeito do ar e da distância que se interpõem entre os nossos olhos e o objeto de nossa observação. Trata-se simplesmente de um efeito óptico, e, uma vez observado, ele levou os pintores flamengos a simularem coisas à distância mediante a alteração da cor. Esse recurso passou a ser chamado de perspectiva aérea.

Basta apenas compararmos essa miniatura com o afresco de Ambrogio Lorenzetti na sede da municipalidade de Siena para ver como os Van Eyck encaravam a paisagem de um modo bem diferente, mais perceptivo. No afresco, pela primeira vez na pintura italiana, tinha sido pintada uma paisagem reconhecível: as colinas e os campos dos arredores de Siena. Mas, embora ocupasse uma vasta área na parede da municipalidade, o afresco dificilmente suscitava no espectador qualquer sensação de espaço. As pessoas nele representadas conservam-se em primeiro plano, como as pessoas, de fato, faziam durante o século XIV, mantendo-se perto das muralhas da cidade ou de seus arredores imediatos se queriam sentir-se seguras: o campo e a natureza mais agreste eram perigosos. Siena abria as portas de suas muralhas protetoras e fortificadas durante o dia; elas eram fechadas ao pôr-do-sol.

A paisagem dos Van Eyck mostra novas atitudes de espírito e novos hábitos. As guerras das Cruzadas, o renascimento do comércio na Borgonha e na Inglaterra e a crescente troca de embaixadores entre as cortes européias para resolverem toda espécie de problemas haviam encorajado novas experiências. O

Ambrogio Lorenzetti, *O bom governo na cidade*, 1337-1339, detalhe do afresco. Palazzo Publico, Siena.

próprio Jan van Eyck viajou demoradamente pela Espanha e por Portugal em missões para o duque de Borgonha. Assim foi que, ao lado das visões grandiosas da sociedade cavalheiresca típicas da arte gótica, passaram a ser pintadas cenas mais simples que representavam uma outra sociedade: os inteligentes e realistas mercadores, artistas e artesãos, bem preparados para satisfazer as demandas de seu comércio ou ramo de negócio. Para eles, a vida cotidiana era uma luta árdua. Agora, em vez dos fundos planos e dourados ou semelhantes a tapeçarias das pinturas góticas, vistas distantes abriam-se atrás de quase todas as cenas, fossem elas interiores ou exteriores. Captados através de uma janela, varanda ou pórtico, as familiares praças e pontes da cidade, os rios ou colinas ocupavam a maior parte dos fundos das pinturas.

A vista que se descortina por trás das colunas do pórtico da casa do chanceler Rolin, pintado por Jan van Eyck, é a de uma cidade não inteiramente identificável, salvo pela torre da catedral de Utrecht, que aparece à direita. Quanto ao resto, a cena compõe-se de vários elementos baseados nos esboços feitos por Jan van Eyck em suas viagens e ainda preservados no Louvre. O artista viu-se em apuros para fundir a cena do primeiro plano com a vista ao fundo por meio de um tratamento gradual da distância, um problema técnico que levaria ainda muito tempo para ser resolvido. No caso presente, Van Eyck colocou diante da vista uma muralha com ameias, que se torna muito adequadamente um mirante para os transeuntes, que parecem usá-la para observar o que está acontecendo na cidade. Um novo impacto na narrativa foi adicionado à solenidade das figuras religiosas no primeiro plano, fazendo emergir uma dimensão humana mais simples, na medida em

Jan van Eyck, *A Madona com o chanceler Rolin*, 1435, painel em madeira, 66 × 62 cm. Louvre, Paris.

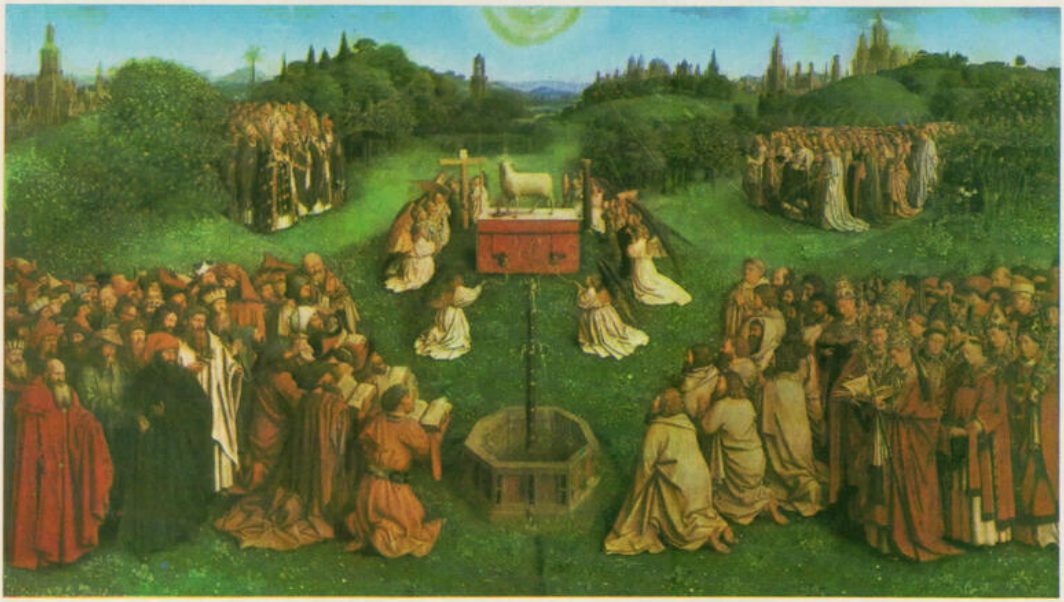
que o pintor se abandona às descrições líricas da cidade estendida ao longo das nebulosas águas do rio.

O interesse por vistas que correspondem a lugares realmente existentes pode ser melhor apreciado numa vista do lago de Genebra pintada por Konrad Witz em torno de 1444. Em seu *Cristo caminhando sobre as águas*, Witz representou um panorama real do lago, tendo ao fundo o monte Salève, ainda hoje mais ou menos reconhecível. O efeito sobre os cidadãos de Genebra, ao verem Cristo caminhando sobre as águas calmas e transparentes de seu próprio lago — o humilde Pedro e os outros apóstolos parecendo-se muito com alguns deles, pescando em seus pequenos botes —, deve ter sido profundamente tocante. Eles devem ter observado o monte Salève, ao fundo do painel, sua própria e maciça montanha, dando maravilhosamente continuidade à figura de Cristo, e simbolizando a sua força e a sua estabilidade. Vista ou visão? Pela primeira vez, as duas fundiam-se numa só.

Antes de abandonarmos o exame desses primeiros exemplos da arte flamenga do Renascimento, vamos abrir os painéis do retábulo do altar de Gand, uma outra obra-prima de Hubert

Konrad Witz, *Cristo caminhando sobre as águas*, 1444, têmpera sobre madeira, 1,32 × 1,54 m. Museu de Arte e História de Genebra.

Abaixo
Hubert van Eyck, *A adoração do Cordeiro Místico, ca.* 1432, detalhe do painel central, políptico, 1,35 × 2,36 m. Catedral de Saint-Bavon, Gand.



e Jan van Eyck, e observar a cena principal, *A adoração do Cordeiro Místico*. Esta paisagem de paisagens abre-se diante de nossos olhos apresentando "Homens Justos e Santos Homens, Bispos e Patriarcas, Virgens Santas e Cavaleiros" postados em silenciosa procissão, atrás dos apóstolos e profetas. Ajoelhados em torno do altar, no centro da composição, anjos

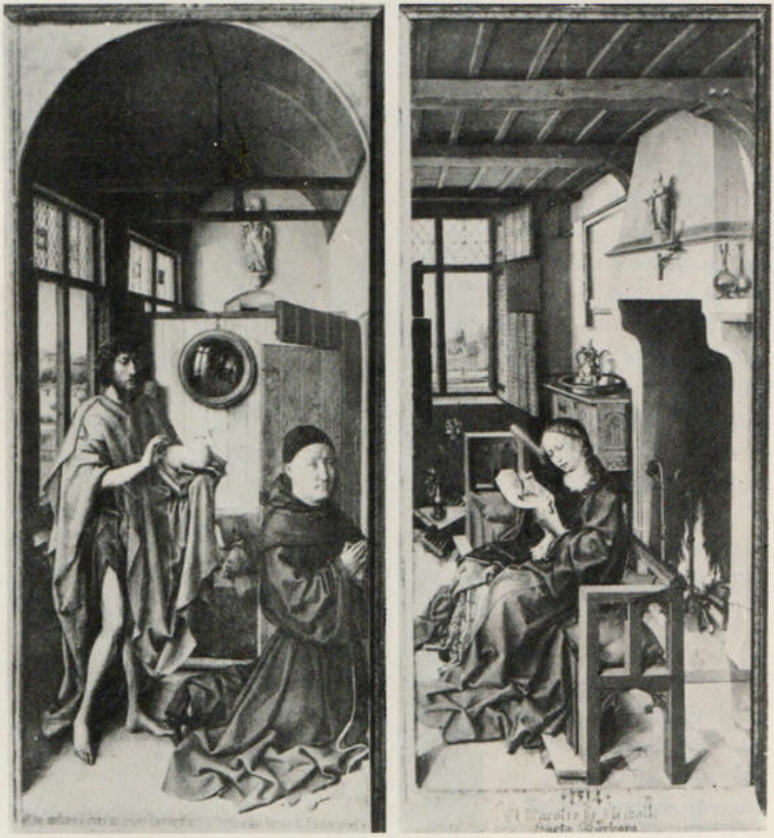
erguem os olhos para o Cordeiro Místico do Evangelho de São João, o Cordeiro cujo sangue é vertido dentro de um cálice. Outros símbolos da paixão e da morte de Cristo são empunhados pelos anjos, isolados numa zona central onde o gramado é escurecido por suas sombras, que delineiam as silhuetas de suas asas fantásticas. Todo o campo ao redor é relvoso, salpicado de pequenas plantas e flores e demarcado por arbustos e árvores floridas. As vestimentas dos figurantes, as vestes eclesiásticas, báculos e mitras, a fonte, em primeiro plano, borrifando o terreno em volta de modo a formar um leito de pérolas, rubis e safiras, tudo parece falar-nos, enfim, de um mundo de visões e fantasia. Mas, ao fundo, a catedral de Saint-Bavon, igreja para a qual o retábulo estava sendo pintado, aparece claramente recortada contra o horizonte do lado direito. Suas torres esguias e suas flechas pontiagudas, fáceis de reconhecer, transportam-nos diretamente de volta à realidade. Uma dimensão histórica contemporânea é adicionada à nossa compreensão do evento. Por trás dos rostos dos justos e santos homens podemos até suspeitar que estejam as feições dos burgueses de Gand mais familiares a Jan van Eyck.

Os caminhos verdejantes das arborizadas colinas celestes, mesmo quando privados da luz dourada da revelação, desvelam um outro mistério, desta vez natural: o gradual desbotamento, à medida que aumenta a distância, do verde para o cinzento e o branco — o mistério da perspectiva.

O ESPAÇO NOS INTERIORES PINTADOS

Numa época em que a compreensão que os artistas tinham das leis da perspectiva ainda era precária e os interiores eram freqüentemente distorcidos, alongados ou dispostos em ângulo de modo a acomodar todos os numerosos elementos da vida doméstica, espelhos eram amiúde incluídos para refletir os lados encobertos de um aposento. Quer desvendassem o fundo ou os lados de um aposento, quer um segundo aposento, ou mesmo uma vista exterior, os espelhos tornaram-se mais um recurso para representar uma realidade multilateral e enriquecer a experiência visual.

Numa obra do Mestre de Flémalle, o *Retábulo de Werl*, experimentamos quase pela primeira vez essa multiplicação de ângulos visuais, de pontos de vista, de aberturas para diferentes aspectos do mundo real. De um aposento com uma janela que dá para a cidade, o doador e São João Batista contem-



Mestre de Flémalle, *Retábulo de Werl*, 1438, 1,00 × 0,47 m (cada painel). Prado, Madri.

plam, através de uma porta aberta, uma representação muito doméstica da Virgem. Ela está sentada com as costas voltadas para o fogo que arde numa lareira e cujo brilho se reflete a toda a volta. Mais além da Virgem, uma janela debruça-se sobre um caminho sinuoso que leva ao campo. Ela está absorta em sua leitura, sem se aperceber da porta aberta à sua frente, que banha seu rosto de uma luz úmida. O doador e o santo estão, por sua vez, refletidos num espelho convexo que nos oferece a imagem de ambos de costas e ainda uma outra vista da janela para a cidade.

Seria esse o recurso do espelho, que encontramos repetidamente nas pinturas flamengas desse período, tomado de empréstimo ao magnífico quadro pintado por Jan van Eyck em que são representados os esponsais dos Arnolfini? Jan van Eyck e Robert Campin, o artista que quase todos os historiadores acreditam ser o Mestre de Flémalle, conheciam-se pessoalmente. Encontraram-se em Tournai, por exemplo, em outubro de 1427, para as celebrações do dia de São Lucas, o padroeiro dos pintores; Rogier Daret e Rogier de la Pasture, o futuro Rogier van der Weyden, os dois principais discípulos

Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434, painel em madeira, 81,8 × 59,7 cm. National Gallery, Londres.

de Campin, também certamente lá estiveram. Devem, pelo menos, ter conversado sobre o novo estilo realista que todos praticavam. Idéias e esquemas para quadros podem ter sido trocados, motivos e temas, sugeridos. Podemos imaginá-los como se fossem conspiradores ou reformadores, conscientes de que estavam vendo as coisas de uma nova perspectiva.

Jan van Eyck deve ter compreendido bem que estava retratando as coisas de uma nova maneira, uma vez que incluiu a si mesmo no fundo de uma de suas pinturas. Em *O casal Arnolfini*, dois homens são mostrados num espelho convexo. Um deve ser o artista, dado que a inscrição acima do espelho diz: *"Johannes de Eyck fuit hic 1434"* ("Jan van Eyck esteve aqui, 1434"). Ele deve ter-se apercebido de que, pela primeira vez, uma pintura assumia um novo valor como testemunho de um evento particular específico.

Quantos níveis de realidade existem nessa pintura de um momento solene de felicidade íntima! Só esses esponsais, talvez, entre os milhões de juramentos com que amantes declara-

ram proteger-se mutuamente contra a passagem do tempo e a fragilidade dos sentimentos humanos, vêem-se renovados a cada minuto, a cada hora, séculos após séculos, devido a sua vívida e inesquecível representação pictórica. O artista esmerou-se em cristalizar, como que imobilizando-o entre duas chapas de vidro, o momento que estava registrando, as pequenas informalidades de um instante de vida: a boca do cachorrinho firmemente fechada, sustendo um latido, os chinelos do casal displicentemente abandonados, os frutos no parapeito da janela e sobre a arca, as dobras da colcha na cama, a almofada há pouco afofada; tudo isso reforçando o testemunho do artista de que estava presente — *"fuit hic"* — no exato momento em que os votos soleníssimos foram pronunciados entre Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, sua noiva.

O ESPAÇO NO DESENHO EM PERSPECTIVA

O tratamento dado por Brunelleschi aos problemas de espaço nos numerosos edifícios que executou levara-o a criar um modo mais conciso e correto de representar o espaço num painel. Como arquiteto e escultor, ele deve ter feito esboços e desenhos para ilustrar seus projetos e, por esse motivo, apercebeu-se de quanto era difícil reproduzir o efeito das distâncias sem um sistema coerente de perspectiva. Em dois painéis pintados por volta de 1415, aplicou pela primeira vez um método novo e menos empírico de perspectiva, dita perspectiva centralizada ou de um único ponto.

Esses painéis, hoje perdidos, representavam vistas das praças, ruas e edifícios que podiam ser vistos de uma porta da catedral de Florença e da porta principal do Palazzo Vecchio. Usando as portas como moldura para limitar seu tema, o artista esboçou tudo o que via diante de seus olhos. Ao que parece, Brunelleschi cobriu o painel com prata polida para obter um efeito de espelho. Depois, no painel, delineou os contornos dos edifícios assim refletidos. Também reproduziu todas as distorções visuais criadas pela distância e pelo ângulo, fazendo as coisas menores à medida que se afastavam. Com esse procedimento, Brunelleschi obteve uma imagem invertida da cena à sua frente. Talvez seja essa a razão pela qual ele inseriu um orifício no ponto focal da composição e pediu ao espectador que olhasse através dele por trás, segurando um espelho no lado oposto, de modo que a pintura nele se refletisse. O espectador estava assim apto a ver todos os elementos da composição,

Filippo Brunelleschi, nave, igreja de San Lorenzo, década de 1420, Florença, vista de frente para o altar-mor.

bem organizados, diminuídos ou escorçados, como se apresentavam ao artista quando ele se colocava na porta da catedral.

Muitos outros ajustamentos, levando em conta as leis da óptica, devem ter-se seguido. Finalmente, o que Brunelleschi realizou foi "um completo e concentrado sistema de perspectiva, com diminuição regular e matemática em direção a um ponto fixo de fuga".

A importância de tal descoberta sequer precisa ser ressaltada.

A representação do espaço é um problema fundamental para o pintor que queira convencer o espectador da realidade de sua representação. As coisas na vida existem no espaço. O espaço tem que ser convincentemente simulado para que as coisas e pessoas pintadas em um quadro pareçam reais.

Durante todo o período medieval, as tentativas de realização da perspectiva, a ciência da simulação do espaço numa superfície plana, tinham sido mais práticas e intuitivas do que científicas. Mas, agora, um método "científico" de perspectiva, que estipulava regras específicas, estava à disposição dos pintores. No pequeno manual intitulado *Della pittura (Sobre pintura)*, que Alberti, o arquiteto florentino amigo de Brunelleschi, compilou, em 1433, para os pintores renascentistas, as regras da perspectiva eram expostas clara e cientificamente.

Uma solução lógica e metódica tinha sido encontrada para o problema da criação de espaço na pintura. Era uma solução criada pelo homem, com o fim de ilustrar, do ponto de vista do homem, um mundo natural de que ele é "centro e medida". O outro nome dado à perspectiva de um ponto é perspectiva artificial, porque foi criada pela mente humana. Embora a natureza não estivesse ainda dominada, mas apenas fosse interpretada e entendida, seu estudo estava se tornando uma ciência.

Se olharmos da porta central da igreja de San Lorenzo em Florença para a nave, com suas filas de esguias colunas corín-

Acima
Fra Angelico,
Apresentação no templo,
ca. 1434, detalhe da
predella do tríptico de
Cortona, têmpera sobre
madeira, 0,23 × 2,30 m,
Museo del Gesù, Cortona.

Acima, à direita
Filippo Brunelleschi,
capela da sacristia,
igreja de San Lorenzo,
ca. 1420, Florença.

tias, não poderemos deixar de sentir que Brunelleschi, ao concebê-la, estava traduzindo sua teoria da perspectiva em termos tridimensionais num edifício. Nessa igreja, construída com o apoio financeiro de Cosme de Médicis na década de 1420, as colunas refluem na distância e parecem diminuir com precisão geométrica. Todas as linhas parecem convergir para o altar-mor. Os caixotões do teto, com ritmo perfeito, avançam como se acompanhassem os passos do espectador em sua jornada terrena rumo ao céu. Quando paramos na porta de entrada e olhamos para o altar, a nave é como um painel pintado pelo artista que a concebeu. Mas o seu espaço real é experimentado quando avançamos no sentido de sua profundidade.

Masaccio inspirou-se numa capela da sacristia da mesma igreja para a *Santíssima Trindade* que pintou em afresco na igreja de Santa Maria Novella (página 1). Nessa capela, o espaço, repetidamente dividido em cubos e cúpulas, apresentou-se tão claramente a Masaccio que, mesmo numa época em que a perspectiva centralizada era um experimento provado por poucos, o pintor pôde criar uma obra-prima de perspectiva com o uso do escorço e dos deslocamentos visuais.

ESPAÇO E AÇÃO NOS RELEVOS RENASCENTISTAS

Não existe melhor exemplo de como a perspectiva de um único ponto ou centralizada podia ser útil aos artistas para sugerir espaço do que o painel em que é representada a dança de Salomé, de autoria de Donatello, amigo de Brunelleschi. O relevo em bronze é um dos seis que rodeiam a bacia da pia batismal da catedral de Siena. Os outros painéis, feitos por Ghiberti, Jacopo della Quercia e outros, mostram várias fases do desenvolvimento do tratamento do espaço e da narrativa. Cada artista expressou sua posição pessoal em face das novas teorias, adotando uma descrição mais ou menos realista e animada dos eventos. De um modo geral, quanto mais realista

Donato di Donatello, *Salomé, ca.* 1425, relevo em bronze, 60 × 60 cm, pia batismal, catedral de Siena.

e dramática é a narrativa, menos sutil é o tratamento da superfície, e mais sacrificada é a harmonia das linhas. Os artistas que foram atraídos para as novas técnicas espaciais introduziram linhas pronunciadas e arrojadas que penetravam em ângulos retos na composição, vencendo plano após plano. Tais planos são, cada um deles, claramente delineados de modo a sugerir espaçosas áreas onde as personagens se movimentam. O relevo de Donatello representa um ponto alto na criação do espaço e na intensidade da narrativa na arte da escultura em relevo dos começos do Renascimento.

Em primeiro lugar, a escolha do episódio para ilustrar a história não poderia ser mais dramática. O banquete de Herodes e a dança de Salomé são interrompidos pelo súbito aparecimento de um soldado carregando numa bandeja a cabeça degolada de São João Batista. As linhas em ziguezague do guarda, que se ajoelha, seus membros ainda tremendo no súbito movimento, estão na extremidade de uma linha vertical que passa pela comensal à esquerda de Herodes e pelo pilar atrás da cabeça dela e conduz diretamente ao teto da sala. A sala, espaçosa e alta (tem, pelo menos, o dobro da altura da figura mais alta em primeiro plano), é emoldurada por arcos abertos que revelam uma série de interiores. Os dois arcos à

Lorenzo Ghiberti, *O aprisionamento de São João Batista* (acima) e *O batismo de Cristo*, 1427, relevos em bronze, 60 × 60 cm, pia batismal, catedral de Siena.

direita e à esquerda do pilar emolduram os outros elementos essenciais da história. Atrás e à direita, além do episódio musical da pequena orquestra que continua tocando, sem se perturbar — um necessário alívio em face do intenso drama que se desenrola no primeiro plano —, apresentam-se três figuras com a evidência do abominável feito. Duas delas erguem os olhos, imóveis e atônitas; só a mulher no centro parece simular um certo olhar displicente, ao inclinar a cabeça diagonalmente e evitar olhar de frente para a cabeça do santo. Será Herodíade, a inspiradora do pedido de Salomé? Para além do outro arco, a cabeça de São João, desta vez levantada pelo guarda, remete-nos à cena do primeiro plano e, através dos músicos, à figura horrorizada de Herodes. O grupo compacto de convivas, e a própria Salomé, com seus drapeados fortemente marcados e acentuados detalhes, contrabalançam a intensa emoção do grupo de Herodes.

De um certo modo, olhando a cena, lendo a história da frente para o fundo e retornando ao primeiro plano, sentimo-nos como se tivéssemos atravessado as várias salas e conhecido o palácio de Herodes. Vivemos rapidamente todo o evento, terminando ali onde estão os dois pequenos servos e competindo com eles pela mesma saída! À pungente descrição da história, o espaço adicionou definitivamente uma outra dimensão.

Comparativamente, *O aprisionamento de São João Batista*, de Ghiberti, é moderado e ineficaz. O tratamento que Ghiberti dispensa ao espaço antes traduz uma demonstração de seu conhecimento das modernas soluções de perspectiva do que uma tentativa real de elaboração de um cenário. As personagens aglomeradas no primeiro plano não parecem, de modo algum, usar o espaço sugerido. O único que se atreve a fazê-lo,

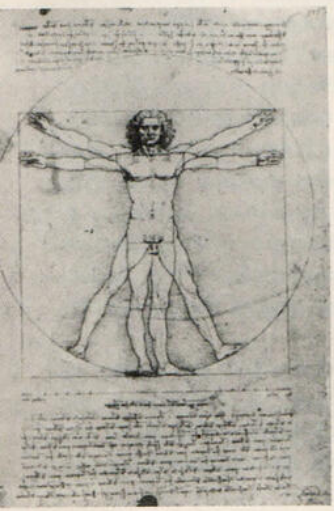
4. Mecenas e artistas nos primórdios do Renascimento

RETRATOS PINTADOS: DO DOADOR AO MODELO

O homem do Renascimento é agora o centro de interesse. As pinturas refletiram o seu mundo, os edifícios foram projetados com base em sua medida, a literatura celebrou-o por suas realizações, suas qualidades, suas atividades, grandes e pequenas. A crescente consciência da natureza e a preocupação com as coisas humanas, bem como a elaboração de um ideal a que o homem pudesse aspirar pelo aperfeiçoamento de seu espírito e de seu corpo, aumentaram inevitavelmente o sentimento de individualismo. Agora, o doador já não é pintado humildemente ajoelhado à margem do evento sagrado, como na *Santíssima Trindade* de Masaccio (página 1), mas postou-se com firmeza no centro do quadro.

O chanceler Rolin (página 32) ajoelha-se no painel de Van Eyck quase assumindo uma posição *vis-à-vis* da Virgem, encarando-a, mais do que a adorando, e sua poderosa personalidade é projetada pelas feições fortes, os olhos penetrantes, as linhas obstinadas entre os olhos e o nariz. Suave, delicada e bela, a Virgem pertence ainda ao mundo das imagens góticas, ao passo que o chanceler está inteiramente dentro do mundo realista do retrato renascentista. Deixou de ser simplesmente o doador da obra para se tornar agora o verdadeiro tema da pintura.

Leonardo da Vinci, *O homem vitruviano*, pena e tinta. Accademia, Veneza.



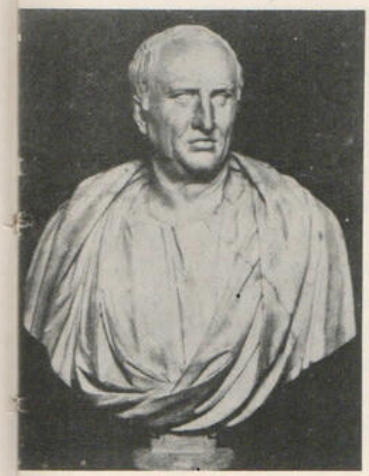
Após a segunda década do século XV, o retrato floresceu na arte flamenga numa série de obras-primas em que a meticulosa atenção aos detalhes realistas era limitada pelos fundos sóbrios, talvez derivados das modas e dos estilos de vida medievais, combinados com a simetria e a regularidade de inspiração clássica. *O homem de turbante vermelho* ou a *Madona do cônego Van der Paele* são grandes exemplos desse tipo de realismo incipiente, ao passo que as obras que lhes são contemporâneas de Rogier van der Weyden e Petrus Christus, como o *Retrato de uma dama*, de Van der Weyden, representam o tipo de realismo mais idealizado a que chamamos "clássico". (O termo "clássico" não é usado aqui em referência a modelos antigos, mas em seu significado mais genérico de uma

Rogier van der Weyden, *Retrato de uma dama, ca.* 1430, painel de madeira, 36,2 × 27,6 cm. National Gallery, Londres.

composição baseada predominantemente em horizontais e verticais apresentadas com tanta regularidade que transmitem serenidade e equilíbrio.)

Ao observarmos o retrato de Rogier van der Weyden, verificamos que cada forma natural é representada por seu perfeito equivalente geométrico. O retrato é dotado de uma qualidade mais solta, quase mais abstrata, do que as obras de Van Eyck, sem que isso prejudique o seu realismo. A firme horizontalidade do corpete vermelho da dama retratada, as pregas triangulares e piramidais da coifa e da blusa, tudo isso emoldura com precisão geométrica a oval móvel do rosto e da testa. A sensação de volume é tão forte que queremos tocá-lo; as feições equilibram-se todas perfeitamente em torno do centro do quadro, de modo a incutir-lhe serenidade e intemporalidade só encontradas antes na arte grega.

Busto de Cícero, *ca.* 50 a.C. Museo Capitolino, Roma.



A escola flamenga de retrato apresentou, pela primeira vez na história da arte européia, imagens de homens e mulheres que se concentravam cada vez mais em suas qualidades estéticas, espirituais e físicas.

Retratos em pintura, escultura e literatura eram fartamente realizados agora na Itália, tal como ocorrera no antigo mundo da Grécia e de Roma. Ora idealizados, ora verdadeiros ao ponto de serem cruéis, bustos e medalhões, descrições pictóricas ou escritas perpetuavam os homens do Renascimento. O novo indivíduo, ainda jovem, por vezes desgracioso, estava buscando um lugar especial na história, um papel suficientemente distinto para ser respeitado pela posteridade.

Vespasiano da Bisticci, livreiro e editor de manuscritos florentino, em suas *Vite di uomini illustri (Vidas de homens ilustres)*, reuniu perfis de grandes homens, varões virtuosos e beligerantes, homens de saber, dignitários da Igreja e estadis-

Juste de Gand, *Federico da Montefeltro e seu filho, ca.* 1477, painel em madeira, 1,34 × 0,77 m. Palácio Ducal de Urbino.

tas. Seu livro seguia, como as *Vidas* de Plutarco, uma tradição literária com raízes no passado clássico. As imagens das grandes personalidades do Renascimento incendiavam a imaginação do leitor e suscitavam o espanto do historiador. A vida cotidiana real dos retratados talvez não fosse exatamente refletida em tais descrições gloriosas. A oval perfeita do rosto da *Dama* de Rogier van der Weyden não correspondia possivelmente ao formato exato dos ossos de sua face; no entanto, o original inspirou o produto artístico. Algo nela instigou o artista a pressentir e criar perfeição, assim como alguma coisa naqueles homens do Renascimento, talvez sua aspiração à virtude, inspirou um livreiro humanista a vê-los como "ilustres".

A imagem de homens e mulheres evocada pelos ideais da sociedade foi suscitada pelos ensinamentos de pais e professores. A maioria dos homens ilustres de Vespasiano tinham freqüentado a mesma escola, a Casa Gioiosa (Casa da Alegria). A família dos Gonzaga, senhores de Mântua, tinham-na fundado em 1423 sob a direção de Vittorino da Feltre, um mestre muito conhecido de grego e latim que havia lecionado antes em Pádua e Veneza. Da Feltre foi convidado para Mântua pelos Gonzaga, com o objetivo de educar os numerosos filhos destes. A escola, porém, estava aberta a um público mais vasto, fornecendo até pensionato gratuito às pessoas que não tivessem recursos para pagar as taxas escolares. Os Montefeltro de Urbino, os Este de Ferrara, os Sforza de Milão, os Malatesta de Rimini,

em outras palavras, a maioria dos futuros governantes dos Estados italianos, foram criados na Casa Gioiosa ou em meia dúzia de escolas similares.

A escola era organizada à semelhança das antigas escolas gregas, e períodos iguais de tempo eram dedicados ao saber e à educação física. Recebendo crianças de ambos os sexos, em regime de internato, a escola educou a segunda geração dos governantes renascentistas italianos e suas esposas. Quando estes chegaram ao poder, o humanismo passou a permear toda a sociedade italiana, juntamente com aquelas qualidades de idealização, refinamento e elitismo que decorriam de tão exigente disciplina da mente e do corpo.

DE MERCADOR A SENHOR: COSME E LOURENÇO DE MÉDICIS

É interessante acompanhar em Florença o desenvolvimento do homem renascentista, desde o indivíduo até o homem ideal, e até o senhor de uma família. Cosme de Médicis era um caráter eminentemente individualista. De filho de um pequeno mercador, ascendeu à mais elevada posição em Florença através do engrandecimento de seu próprio negócio. Embora se mostrasse tolerante com outros indivíduos, não fingia ter qualquer outra motivação que não fossem os seus próprios objetivos.

"Ora, parece-me apenas justo e honesto que eu prefira o bom nome e a honra de minha casa ao da vossa; que eu trabalhe pelo meu próprio interesse e não pelo vosso. Assim, vós e eu agiremos como dois mastins que, quando se encontram, se farejam e depois, porque ambos têm dentes, seguem cada um seu caminho. Por conseguinte, podereis agora tratar de vossos negócios e eu dos meus." Estas palavras, da obra de Vespasiano da Bisticci, resumem a atitude mercantil em face de um adversário político.

De certo modo, esse empenho em zelar pelos interesses da própria família, permitindo aos outros que cuidem dos seus, explica em grande parte a variedade dos estilos que coexistiram em Florença nas primeiras décadas do Renascimento. E explica também a ausência de interferência dos mecenas nas idéias dos artistas a respeito de seus temas. O mecenas ou protetor do artista dava simplesmente o dinheiro e um mínimo de indicações sobre a finalidade do projeto. O artista obedecia à sua própria inspiração. A grande arte e as grandes personalidades artísticas floresceram nesse ambiente de liberdade, sobretudo a partir do momento em que um sentimento de

Filippo Brunelleschi, capela Pazzi, *ca.* 1430. Priorado da igreja Santa Croce, Florença.

obrigação moral e de obediência a elevados padrões já estava presente na filosofia da época.

A mentalidade prática de Cosme de Médicis, um homem muito mais generoso e justo do que suas palavras nos levariam a crer, refletiu-se em seu estilo de vida e nas obras de arte inspiradas por ele e por sua filosofia. Brunelleschi edificou igrejas cada vez mais calculadas de acordo com as proporções humanas, quase que em função do maior conforto do homem. Esse conforto e essa desenvoltura de abordagem baseavam-se numa relação mais direta, mais igual, entre homem e Deus.

A capela Pazzi, que Brunelleschi construiu como casa do capítulo para o priorado da igreja Santa Croce, é um bom exemplo disso. A capela proporciona uma clara percepção do espaço contido dentro de suas paredes; sua divisão em zonas é claramente percebida pela decoração plana em pedra cinza. O traçado geométrico do conjunto enfatiza a clareza e a funcionalidade que se deve esperar das decisões de um capítulo.

A famosa fachada da capela Pazzi, que repousa, esbelta e ágil, sobre seis colunas coríntias, é um modelo de elegância, de comedimento decorativo e de sutil manipulação de espaços. Também exemplifica o apreço, tão comum nos primeiros tempos do Renascimento, pela clareza e pela simplicidade, pela ordem e pela medida, na mente e no corpo. O artista dividiu a fachada numa série de quadrados relacionados entre si por suas proporções geométricas. Um primeiro quadrado corresponde à área formada pelas três colunas ao lado do arco central. A área imediatamente acima dessa, que se assenta no entablamento, está, por sua vez, subdividida em quadrados — os de baixo com painéis e os de cima abertos, formando o terraço sob o telhado. Os quadrados inferiores desta área também estão subdivididos em quatro painéis. A lateral desses

painéis é o chamado número de ouro do edifício, ou seja, a unidade de medida em que se divide exatamente qualquer outra parte dele. A cúpula, que parece quase flutuar sobre a base cilíndrica de estuque branco, remata coerentemente o edifício, com elegância e circunspecção.

A capela Pazzi constitui a conclusão perfeita do estilo inicial de Brunelleschi. Nesse caso, tal como no Hospital dos Inocentes, a luz que se projeta sobre a fachada contrasta com a escuridão do pórtico e realça as linhas esbeltas das colunas. Entretanto, Brunelleschi evoluiria em pouco tempo para um estilo mais maciço, em que os elementos lineares de sua arquitetura seriam substituídos por outros mais tridimensionais. A igreja do Santo Spirito, que ele projetou em 1434 e modificou em 1444, antes de sua morte, em 1446, é um excelente exemplo de sua maneira mais vigorosa e mais pesada.

Do mesmo modo, a frugalidade e racionalidade da Florença do começo do Renascimento também não tardariam a mudar. O longo período de paz que Florença havia desfrutado sob a liderança encoberta mas onipresente de Cosme de Médicis tinha aumentado a riqueza da cidade e as fortunas das principais famílias. Os êxitos nas atividades bancárias e as poderosas relações desenvolvidas com papas, reis e príncipes transformaram a geração seguinte dos Médicis de mercadores em senhores. Pedro, que sucedeu a seu pai, Cosme, como chefe da família, com a morte deste em 1464, era muito amado e admirado pelo rei da França, Carlos VII, que lhe permitiu adicionar a flor-de-lis, emblema real francês, ao brasão dos Médicis. Foi Pedro quem deu início à coleta de manuscritos e velhos documentos que propiciou a criação da famosa biblioteca e coleção Médicis, ainda alojada no edifício que seria, mais tarde, projetado para ela por Michelangelo. Pedro morreu em 1469, e foi sucedido por seu filho Lourenço (1449-1492).

Lourenço, a autêntica consubstanciação da mudança de estilo e de atitude da casa dos Médicis, aparece ainda jovem, aos vinte anos, no quadro *A viagem dos Magos a Belém*, pintado por Benozzo Gozzoli. Ricamente trajado e aristocrático, ele cavalga com os outros membros da família, entre o patriarca de Constantinopla e o último rei de Bizâncio (que visitaram Florença em 1439 para uma reunião entre as igrejas cristãs do Ocidente e do Oriente). Parecendo mais aristocrático do que o próprio rei, Lourenço, o Magnífico, ingressou assim no cenário político europeu com palaciano esplendor.

Um novo modo aristocrático de vida, repleto de celebrações

Acima
Andrea del Verrocchio, *Cosme de Médicis*, mármore, altura: 36 cm. Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlim Ocidental.

Acima, à direita
Benozzo Gozzoli, *A viagem dos Magos a Belém, ca.* 1469, afresco. Palácio Médicis, Florença. Detalhe mostrando Lourenço de Médicis.

suntuosas, torneios e festejos carnavalescos, cheio de refinamentos de moda e de maneiras, brilhou nas últimas décadas do século XV em Florença. E, contudo, em 1469, no torneio comemorativo de suas núpcias, quando acabara de assumir a liderança da família após a morte prematura de seu pai, Lourenço escolheu para sua própria divisa pessoal "um rebento que acabara de brotar no tronco de um loureiro morto", com as palavras *"Le temps revient"* ("Retorna o tempo"). Esperava o Magnífico, por um momento, retornar talvez àquela velha, frugal e ordeira sociedade mercantil?

A CORTE DE URBINO: REALIZAÇÃO DO EQUILÍBRIO

Foi em Urbino, pequeno ducado no coração dos Apeninos, que a tentativa de realização de uma nova ordem e uma nova harmonia tanto na vida como na arte encontrou sua mais perfeita expressão nos primórdios do Renascimento. Federico da Montefeltro, estadista, guerreiro e senhor de Urbino, tinha sido um dos alunos da Casa Gioiosa. Ele possuía não só as qualidades de educação e refinamento essenciais a um chefe renascentista, o gosto e a cultura visual para apreciar as novas realizações artísticas, mas também uma esplêndida *umanità* — uma sensibilidade humana pela qual seu biógrafo, Vespasiano da Bisticci, repetidas vezes o louvaria. Federico, grande *condottiere*, respeitado por todos os governantes italianos por sua magnanimidade e sua coragem, foi feito duque pelo papa Sisto IV e agraciado com a Ordem da Jarreteira por Henrique VII da Inglaterra. Vespasiano da Bisticci registra que Federico da Montefeltro reunia em si todos os ideais renascentistas de valor físico, distinção intelectual e verdadeiro espírito cristão. Sua sinceridade religiosa, seu senso de equilíbrio e de medida

foram descritos numa série de episódios onde se conta do senhor de Urbino no trato familiar com o seu povo, na praça do mercado ou nas ruas da cidade, em seu palácio — onde qualquer cidadão podia solicitar uma audiência, a qualquer hora — ou em seu gabinete de trabalho, com seus amados livros.

Não surpreende que os artistas por ele escolhidos para construir o mais belo palácio do Renascimento italiano, sua residência ducal em Urbino, fossem Piero della Francesca, Francesco Laurana e Francesco di Giorgio Martini, três dos mais serenos, seguros e equilibrados artistas de todo o século.

Nas pinturas de Piero della Francesca, as preocupações florentinas com a representação da realidade e do espaço, do movimento e do significado imediato que deve estar presente ao contar-se uma história encontraram uma solução definitiva. Piero della Francesca trabalhou em Florença na década de 1430 e regressou a seu Borgo San Sepolcro natal na década seguinte. A *Madona da Misericórdia,* encomendada em 1445, faz-nos pensar que as tensões das perspectivas de Brunelleschi, os volumes de Masaccio e o realismo de Donatello não tinham sido em vão (página 52), pois encontraram sua verdadeira síntese no realismo sem esforço da arte de Piero della Francesca. O arco redondo e dourado da moldura faz eco ao manto de Nossa Senhora, que se abre, como uma cúpula, para receber os fiéis. A Madona parece mais do que real, mais do que presente. É bela e, no entanto, não faz concessões à formosura. Em sua perfeita simetria, suas feições e formas intemporais, a Madona abriga e protege os fiéis. Os habitantes de Borgo San Sepolcro devem ter se sentido reconfortados na amplitude do abraço de Nossa Senhora da Misericórdia. É como se, à semelhança do domo da catedral de Florença, ela pudesse abraçar a população toda. Essa nova realidade de Piero della Francesca não tem dúvidas, não carece de verificação: ela simplesmente existe.

O amor de Federico da Montefeltro pela lei e pela ordem, um amor que ele transmitiu a seus súditos, encontrou expressão visual no palácio ducal. De um lado, o palácio assenta no flanco escarpado dos Apeninos, com encantadores panoramas das verdes pradarias do vale recortadas por sinuosos cursos de água, mas também de fácil acesso a tropas inimigas. Assim, precisava ser bem fortificado desse lado. O arquiteto providenciou um inexpugnável bastião inferior, projetando-se orgulhosamente para o vale, e, na parte superior, uma série de balcões dotados de elegantes arcos. A áspera silhueta do bastião fun-

Palácio Ducal de Urbino, pátio e gabinete de trabalho.

Abaixo
Piero della Francesca, *Madona da Misericórdia, ca.* 1462, painel em madeira, 2,73 × 3,25 m, detalhe do altar-mor. Palácio Comunal, Borgo San Sepolcro.

Palácio Ducal de Urbino, salão principal.

dia-se suavemente na fachada do palácio. Através dos balcões, a aurora e a luz anilada dos Apeninos banhavam os requintados interiores da residência do duque. Do lado da cidade, paredes lisas, arestas vivas, janelas emolduradas de mármore e recessos geometricamente desenhados ligavam a fachada do palácio às construções vizinhas e formavam pequenas praças íntimas, quase salas de visitas, que proporcionavam cenários ideais para cerimônias locais ou representações ao ar livre, compartilhadas indistintamente pela corte e pela população da cidade. Dentro, portas esculpidas e arcos redondos levavam, através de corredores abobadados, ao famoso pátio, uma obra-prima renascentista de pureza arquitetônica criada por Francesco Laurana. Ao redor do pátio, os quatro andares do setor residencial estão organizados numa série de salões, quartos e escadas, tudo inspirado pela tradição clássica. Nessas salas de belas proporções, que se abrem diretamente umas para as outras, sem passagens sombrias ou traiçoeiros corredores, uma pessoa caminha de luz em luz, numa claridade de corpo, mente e espírito.

À esquerda
Piero della Francesca, *Battista Sforza* e *Federico da Montefeltro*, *ca.* 1472, madeira, 47 × 33 cm, painéis de díptico. Uffizi, Florença.

Para esse luminoso palácio se mudou o cortesão do Renascimento, celebrizado por Baldassare Castiglione em *Il libro del corteggiano (O livro do cortesão)*. O cortesão era um homem que devia ser bem-educado, ter gosto refinado, maneiras desen-

Francesco Laurana, *Battista Sforza, ca.* 1474, mármore, altura: 50 cm. Bargello, Florença.

voltas, uma grande capacidade para empreendimentos viris, um profundo conhecimento dos clássicos, familiaridade com a história e a filosofia, admiração pela música, pela pintura e pela escultura, e ser um conhecedor do raro e do belo, fossem livros, jóias, moedas ou resquícios da Antiguidade. Todos esses interesses deviam ser alimentados de forma natural, sem pedantismo nem excessivo profissionalismo.

Um grupo de obras desse período, todas relacionadas de algum modo com a família Montefeltro, parece ter em comum o que poderíamos chamar de "o caráter Urbino": luminosa serenidade combinada com um realismo isento de falhas destoantes ou inconvenientes, embora nunca ao ponto de alterar a verdade. Por exemplo, o díptico de Piero della Francesca com os retratos em perfil do duque Federico e de sua esposa, Battista Sforza, reproduz as nobres figuras ducais com fidelidade, ainda que não com beleza. No fundo dos painéis, seus carros triunfais deslocam-se por vales e colinas reconhecíveis, celebrando as artes da guerra e a domesticidade que os dois retratados encarnaram em vida. A grandeza desses painéis é evidente na profunda lucidez, expressa nas linhas firmes e nas imagens claras, das silhuetas que se recortam contra aquele campo sereno e luminoso.

Nessa época, a sociedade renascentista dirigia-se, num esforço humano e artístico combinado, para os ideais humanistas e clássicos do pensamento, da moda e do estilo. A medida em que ela realizou esses ideais pode ser avaliada nos exemplos de arte e vida que deixou para a posteridade — arte nobre mas também verdadeira, refletindo a realidade das vidas dos homens que nela viveram.

5. Tensões e experiências no final de um século

As descobertas que assinalaram os começos da arte do Renascimento foram obra de um punhado de artistas. Em meados do século XV, o movimento tinha sido enriquecido por muitas outras contribuições, e sua influência espalhara-se por toda a Itália central. Duas direções principais podem ser reconhecidas nesse desenvolvimento. Uma, seguiu a arte mais criativa e experimental dos florentinos: Brunelleschi, Masaccio e Donatello; a outra, a arte de Piero della Francesca, da qual promanaria a escola úmbria, a arte serena de Perugino e a arte perfeita de Rafael.

Todos os artistas, entretanto, declararam, pelo menos em teoria, sua fidelidade a uma arte que observava as regras da natureza e era inspirada pela arte clássica, a única arte do passado que eles reconheciam como baseada numa admiração pelo homem e pela natureza semelhante à que eles próprios alimentavam.

De Uccello, o maior expoente da perspectiva, até Fra Angelico, o frade dominicano cujos afrescos no convento de San Marco mostram numerosas cenas dos Evangelhos ambientadas em deliciosos cenários brunelleschianos e impregnadas do mais puro e fervoroso sentimento religioso; de Filippo Lippi, o pintor das mais encantadoras Madonas e Meninos, em que palpita uma irreprimível *joie de vivre*, até Luca della Robbia, Desiderio da Settignano ou os irmãos Rossellino, escultores que deram continuidade às grandes realizações de Ghiberti e Donatello — todos os artistas adotaram o novo estilo.

Mas, durante as décadas de 1450 e 1460, inovações e experimentos pareciam ter atingido um ponto morto. As paisagens em perspectiva do rio Arno, que tanto haviam enriquecido o fundo dos quadros de Madonas de Lippi, tornaram-se imitações amaneiradas nas composições de Gozzoli ou Baldovinetti. As Madonas e os anjos de Fra Angelico e Luca della Robbia eram imitados em obras desenxabidas, vazias de sentimento, profundidade ou compaixão. A geração seguinte da família Della Robbia tentou imitar as composições religiosas em terracota vitrificada que Luca tornara famosas, mas acabou pro-

Acima
Antonio Pollaiuolo, *Hércules e Anteu, ca.* 1475, painel em madeira, 16 × 9,5 cm. Uffizi, Florença.

Acima, à direita
Antonio Pollaiuolo, *Hércules e Anteu, ca.* 1475, bronze, altura: 46 cm. Bargello, Florença.

duzindo apenas artefatos comerciais em lugar de obras de arte excepcionais. Como sempre, após um período de produção extraordinária, parecia instalar-se um período de imitação e maneirismo artificial.

Depois, durante as últimas décadas do século XV, um novo espírito criativo brotou em Florença, talvez em resposta aos anos em que Lourenço, o Magnífico, abrira caminho para a nova fase, mais aristocrática e sofisticada, da cultura florentina.

A ARTE DE TRÊS GRANDES OURIVES: POLLAIUOLO

O primeiro e mais vigoroso artista a sair em busca de novos rumos foi Pollaiuolo, natural de uma família de ourives e, talvez, discípulo de Donatello e Andrea del Castagno. Após seus primeiros trabalhos como ourives, Pollaiuolo voltou-se para a escultura, a pintura e a gravura. Essa variedade de habilidades, no seu caso, era menos um aspecto da universalidade do grande artista do Renascimento do que uma irrefreável necessidade de experimentar. Pollaiuolo parece ter querido explorar várias técnicas e testar em obras de metal o que descobrira sobre os efeitos ilusionistas da pintura.

Ele fez isso em *Hércules e Anteu,* tema que explorou em ambos os meios de expressão por volta de 1475. A tensão de duas forças opostas, atacando e resistindo, é explorada e ex-

Acima
Antonio Pollaiuolo, *Retrato de uma dama desconhecida*, painel em madeira, 46 × 33 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milão.

Acima, à direita
Andrea del Verrocchio, *Dama com o ramo de flores*, 1480, mármore, altura: 60 cm. Bargello, Florença.

pressa através de uma linha ágil e em constante movimento e contornos que são precisos, mas mudam incessantemente de direção. As linhas da paisagem, em vez de convergirem para um ponto focal atrás do eixo da pintura, exatamente no meio dos dois corpos, parecem ser impelidas para fora da moldura do quadro. Entretanto, cada uma das obras retém aquela qualidade inquiridora da mão de um artista em busca de um novo caminho. No bronze, a luz cintila nos membros rebrilhantes dos lutadores, fluindo e refluindo como ondas de som após uma explosão.

Essas linhas de exploração incisiva que dominariam a arte florentina no final do século podem ser discernidas também numa das obras-primas ulteriores de Pollaiuolo, o *Retrato de uma dama desconhecida*. A pesquisa do artista transferiu-se das tensões de movimentos em relação ao espaço para as tensões dentro da própria anatomia humana. O modelo desconhecido, embora apresentado na clássica pose de perfil, está perfeitamente atento, respondendo à presença do artista. Pollaiuolo captou a rápida reação sensitiva da mulher no impulso ascendente de suas costas levemente arqueadas, que é continuado na curva oposta do pescoço. Depois, a linha segue o caprichoso perfil recortado, desde o lábio inferior recuado até o queixo voluntarioso, decidido. A esses ângulos faz eco o triângulo formado pelo véu que achata as orelhas e sustenta o decorativo penteado. A ponta de prata de Pollaiuolo parece captar as feições da mulher de um modo algo semelhante

àquele com que uma análise psicológica profunda poderia penetrar no espírito humano.

Esse novo modo de explorar os aspectos mais dinâmicos da experiência humana, de tentar descobrir formas cada vez mais sutis para expressar sua transitoriedade, assinalou uma nova maturidade na sociedade renascentista. Tendo aprendido tudo a respeito do mundo físico, os artistas voltavam-se agora para o mundo espiritual e para o modo como se manifestava através de mudanças de atitude e em ações.

Variações de luz e de direção mostraram-se capazes de captar os estados de espírito mais imperceptíveis, que mal se filtram através de um rosto sensível. Os tecidos mais delicados dificilmente podiam esconder as veias pulsando no pescoço de uma mulher ou o bater do coração sob o seio. Todos esses recursos se converteram em novos meios de expressão para esses "artistas do imperceptível".

VERROCCHIO

Andrea del Verrocchio mostrou claramente a que período pertencia no busto da *Dama com o ramo de flores*, um dos mais sensíveis retratos em mármore de que se tem notícia, executado por volta de 1480. Uma vez mais esculpida numa atitude clássica, desta vez frontalmente, a modelo respira sob a luz que brinca no modelado delicado de sua cabeça, nas finas e sensíveis mãos, na espessura variada de sua túnica e de sua blusa. O rosto, banhado de luz, e mais brilhante em contraste com o cacheado opaco dos cabelos densamente arrumados ao seu redor, faz eco à luz que incide sobre o seio e à sombra do buquê de flores junto ao decote. Se compararmos este busto ao de Battista Sforza, de Laurana, ou ao retrato do mesmo modelo pintado por Piero della Francesca (página 52), verificaremos que ingressamos numa fase diferente.

Verrocchio, tal qual Pollaiuolo, começara também como ourives, mas sua personalidade artística não tardou a exceder a pequena escala dessa arte. Futuro mestre de Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino e Botticelli, Verrocchio deu mostras da originalidade de sua abordagem já num de seus primeiros trabalhos em bronze feito para os Médicis, o túmulo de João e de Pedro, filhos de Cosme.

Para apreciarmos isso, convém atentar primeiro para um dos melhores exemplos de um túmulo humanista, o mausoléu de Carlo Marsuppini, chanceler de Florença, concebido por

À direita
Desiderio da Settignano, túmulo de Carlo Marsuppini, 1454, mármore. Igreja Santa Croce, Florença.

Extrema direita
Andrea del Verrocchio, túmulo de Pedro e João de Médicis, 1469-1472. San Lorenzo, Florença.

Andrea del Verrocchio, *Davi, ca.* 1476, bronze, altura: 1,26 m. Bargello, Florença.

Desiderio da Settignano, em que um perfeito arco redondo proporciona o cenário arquitetônico para um sarcófago clássico e uma exibição de virtuosismo em escultura figurativa. Verrocchio, entretanto, apresentou uma interpretação mais espiritual. Em seu trabalho, o arco recuado passou a ser apenas uma moldura de pedra para a porta do túmulo, muito semelhante às portas de mármore de um palácio renascentista. Longas treliças de folhagens e flores ainda aparecem, com trepadeiras nos cantos para simbolizar o retorno do corpo à terra, enquanto a alma busca alcançar o céu. Esse motivo é acentuado pelas ricas folhas de acanto que brotam do centro do túmulo e por duas cornucópias que despejam frutos e flores. O simbolismo clássico do túmulo anterior foi completado por Verrocchio na tela de rede que se estende até o alto, como se acompanhasse a alma em seu esforço para chegar junto do seu criador.

O túmulo, onde a vigorosa escultura decorativa capta e libera maravilhosos jogos de luz e de sombra, não devia ser mostrado contra cortinas fechadas, mas aberto à luz e ao ar. Nesse monumento, o amor ao simbolismo que era característico da corte de Lourenço, o Magnífico, encontrou uma de suas mais acabadas expressões visuais.

Entretanto, foi no *Davi* de Verrocchio que a elegância da corte de Lourenço de Médicis, com seu refinamento e sofisticação, se expressou mais intensamente. Davi, ágil e esguio, rosto sensível, pernas elegantes apenas cobertas pela armadura ajusta-

da, apresenta-se mais como um pajem da corte dos Médicis do que como o jovem e humilde herói dos israelitas. Seu peso, jogado sobre uma perna à maneira clássica, mantém seu corpo em tensão. Cada membro movimenta-se numa direção diferente; a espada afasta-se do corpo; os ombros voltam-se para a direita e o pescoço para a esquerda; os ossos do pescoço estão tensos em virtude da súbita torção do movimento. Tudo isso transmite uma sensação de expectativa. A luz pode deslizar, parar, derramar-se de novo nas brilhantes superfícies polidas do corpo jovem. A energia nervosa espelha-se em toda a figura. Enquanto na *Dama com o ramo de flores* o cabelo banhado de luz dourada produz o efeito de sombra sobre o rosto, aqui a luz inunda implacavelmente as feições de Golias no último esgar de dor física.

Se o jovem Leonardo da Vinci foi realmente o modelo que posou para essa composição, como é sugerido às vezes, que maravilhoso retrato teríamos do gênio em sua mocidade, pronto para desafiar a vida!

BOTTICELLI

O terceiro artista do grupo, Sandro Filipepi, dito Botticelli, também criou figuras com contornos bem-definidos, mas, desde o começo, fixou-as em nítida relação com o resto da composição.

Em *Judite,* uma de suas primeiras obras, Botticelli descreveu os incidentes concretos da história escolhida de modo a revelar os sentimentos íntimos da heroína. Duas mulheres descem apressadamente uma íngreme encosta, a serviçal quase correndo para acompanhar o passo estugado de sua ama. Suas túnicas são arremessadas para trás por um vento forte que inclina a copa de uma árvore meio escondida, assim como um ramo de oliveira, emblema da paz que Judite propiciou a seu povo matando Holofernes. Ainda sob o impacto do feito atroz que cometera, ela começa a perceber até que ponto foi penosa a sua execução. Suas feições suaves e viçosas, no apogeu da mocidade e da saúde, revelam uma súbita maturidade. Os olhos, tristes e pisados, parecem mostrar que os sorrisos desapareceram para sempre de seu coração. A serva, mais resoluta em seus sentimentos e mais vigorosa em suas feições, carrega o precioso troféu, mas talvez esteja preocupada com sua ama. Lá embaixo, na planície, os israelitas prorrompem das portas

À direita
Sandro Botticelli,
Judite com a cabeça de Holofernes, ca. 1470,
painel em madeira,
31 × 24 cm. Uffizi,
Florença.

Abaixo
Sandro Botticelli,
A alegoria da primavera, ca. 1478, painel em madeira, 2,03 × 3,14 m.
Uffizi, Florença.

de sua cidade num ataque de surpresa contra o inimigo que sabem ter ficado sem chefe.

O pequeno painel, em conjunto com a peça complementar, *A descoberta de Holofernes morto*, foi pintado com a técnica delicada e primorosa do antigo artífice de ouro e prata. Rico e ornado como é nos detalhes das roupas e da decoração, produz um efeito geral de extrema harmonia e equilíbrio. Os pormenores combinam-se para revelar a comoção causada pelo evento. Também se combinam em harmoniosa composição, fazendo eco a cada motivo como se fossem notas musicais. A linha oval da testa de Judite, por exemplo, repete-se em seu decote e em seu colar. O movimento do avental e da mantilha da serva, esvoaçando ao vento, é retomado pelo turbante que se solta, flutuante, da cabeça de Holofernes. A grande perícia de Botticelli na composição de um quadro manifestou-se já em seus anos de mocidade, e continuaria a ser uma das principais características de sua arte nos anos de maturidade.

Em seus quadros subseqüentes, *A alegoria da primavera*, *Minerva e o centauro* e o *Nascimento de Vênus*, Botticelli mostrou algo do mundo semi-religioso e semifantástico da mitologia grega, muito apreciado na época. Na corte de Lourenço, o Magnífico, cultura, sofisticação e refinamento misturavam-se ao pensamento moral e filosófico dos humanistas e intelectuais protegidos e patrocinados pelo próprio Lourenço. Tudo isso encontrou expressão na pintura de Botticelli.

Ele próprio foi um membro do círculo dos Médicis. Na década de 1470, Lourenço apresentou-o a Poliziano, humanista, historiador e poeta que celebrou os festejos e torneios dos Médicis em poemas encantadores. Foi sobretudo na obra desses dois artistas, no verso elegante e sensual de Poliziano e nas tonalidades polidas e esmaltadas dos painéis de Botticelli, que a estranha atmosfera agridoce do mundo de Lourenço ficou representada. E foi particularmente bem captada em um dos maiores exemplos da arte de Botticelli, o painel *A alegoria da primavera*.

As três Graças, afresco de Pompéia, Galeria Nazionale, Nápoles.

No jardim de Vênus, esse jardim de eterna primavera e límpidos céus, laranjeiras cercam a bela deusa. Esta, radiante e luminosa, emoldurada pela sombra verde do mirto, preside ao desfile da primavera. No lado direito, Zéfiro, o vento do início de março que traz as primeiras auras temperadas para aquecer a terra, estende os braços para envolver e possuir a ninfa Clóris. Desataviada e nua como a terra no inverno, Clóris

grita na esperança vã de escapar. Mas apenas flores brotam de seus lábios entreabertos. Depois, ela reaparece, agora transformada pela primavera na ricamente vestida e enfeitada Flora, uma figura de triunfo e opulência. A própria deusa Vênus atrai a nossa atenção para seu filho, Cupido, pronto para atingir com suas flechas uma das três Graças, que são as acompanhantes de Vênus, reunidas numa dança, mas não por muito tempo. Os dardos de Cupido traspassarão seus corações. Mercúrio, o guardião armado do reino de Vênus, rechaça algumas nuvens inoportunas que poderiam atrever-se a perturbar a serenidade do desfile da primavera.

As três Graças podem ser a chave da composição. Um inventário recentemente descoberto na residência citadina de Pierfrancesco, um primo de Lourenço, o Magnífico, sugere que a pintura esteve originalmente no quarto de dormir do dono da casa. O quarto foi reformado e redecorado para o casamento do jovem em maio de 1478. Como a obra de Botticelli pertence, pelo seu estilo, a esse período, é provável que *A alegoria da primavera* tenha sido encomendada para essa ocasião.

Se assim for, o caráter erótico das Graças envoltas em seus véus reveladores — a virgindade tentada pelas armas de Cupido — seria um tema sumamente apropriado para uma pintura matrimonial. Vênus, a deusa do amor, zela pela felicidade da união, assegurando uma primavera eterna aos que se amam.

Esse tema profundamente poético é digno da pena de Poliziano ou do pincel de Botticelli. Mas quem o sugeriu a quem? Poderia ter sido uma idéia do próprio Lourenço, o Magnífico. Ele tinha preparado o casamento de seu primo, e seus próprios poemas contêm muitos versos dedicados à primavera: "Quando Flora com flores adorna o mundo". Sejam quais forem as fontes clássicas e eruditas do tema de Botticelli, o quadro trancende todas as sugestões e é um dos maiores exemplos da arte do pintor. Mas também anuncia o fim de um século.

O desfile da primavera de Botticelli, mesmo com a extasiante figura de Flora triunfante, não avança triunfalmente. Imobiliza-se na quietude, no interior mesmo de seu próprio avanço. Está realmente se desenrolando ou está estático? Talvez Botticelli estivesse tentando sustar o progresso da primavera, da juventude e da felicidade para impedir o seu inevitável declínio. "Quão bela é a juventude que um dia perderemos! Quem o desejar, que seja feliz hoje, pois o amanhã é desconhecido", escreveu Lourenço, o Magnífico, em um de seus mais populares

poemas. Talvez ele tivesse a premonição das coisas que estavam por acontecer.

Botticelli, o artista maduro do círculo dos Médicis, parece refletir a insatisfação que impregnava a sociedade florentina antes de terminar o século. Observando suas obras, percebemos que parece faltar algo da qualidade vital de Pollaiuolo e de Verrocchio, por exemplo, nas linhas que realçam a dança das Graças. A linha, retornando uma e outra vez sobre si mesma, parece não encontrar uma saída.

Talvez o período juvenil do Renascimento italiano termine aqui. Atingindo o ápice de seu próprio impulso, recusa a única saída: sua maturidade. De agora em diante, os maiores artistas de Florença teriam que buscar alhures a maturidade.

Até para os próprios Médicis, a esperança expressa em sua divisa, *Le temps revient*, parecia cada vez mais remota. Aquele tempo de crescentes esperanças e objetivos certos, de ininterruptas realizações e conquistas políticas, que Florença desfrutara sob a liderança de Cosme de Médicis, ficara para trás.

Durante a administração de Pedro, filho de Cosme, uma série de falências tinha abalado os negócios da família. Na década de 1470, tinham perdido o favor papal e, concomitantemente, os direitos de mineração perto de Roma e de atividades bancárias dentro da cidade. O papel da família Pazzi no assassinato, em 1478, do irmão de Lourenço, Juliano, tinha retirado de Lourenço e de Florença aquela serenidade e confiança intelectual que havia marcado a vida e a arte dos primeiros tempos do Renascimento.

Apenas doze anos depois, os trovejantes sermões do frade Savonarola no púlpito de Santa Maria del Fiore denunciariam tudo o que o Renascimento florentino tinha representado. À beleza, à cultura e ao amor à natureza, o frade opunha a simplicidade e o amor a Deus. Obras de arte e manuscritos renascentistas foram incinerados. Os homens mais ativos na execução das ordens do frade eram aqueles que, após a morte de Lourenço, em 1492, exilaram os Médicis, saquearam seu palácio e destruíram suas coleções de arte. O incompetente e presunçoso filho de Lourenço, Pedro, foi responsável em parte por esses eventos. Mas talvez mais importante tenha sido a necessidade dos florentinos de maior participação no governo após cinqüenta anos de domínio dos Médicis; uma necessidade de auto-afirmação e a busca de uma nova identidade em liberdade. Ambas as tendências prenunciavam outras idênticas que se propagavam por toda a Europa nos alvores do século XVI.

6. O Renascimento no norte da Itália

Andrea Mantegna,
A morte da Virgem,
1461, painel em madeira,
54 × 42 cm. Prado,
Madri.

Por um contrato celebrado em Pádua, em 1467, entre o pintor Francesco Squarcione e o pai de um candidato a aluno, somos informados de que o mestre ensinará "o sistema do chão, bem desenhado no meu estilo; a colocação de figuras no dito chão, aqui e ali, em diferentes pontos, e a colocação de objetos nele — cadeiras, bancos e casas; e ele aprenderá como fazer essas coisas no dito chão; e será ensinado a desenhar a cabeça de um homem em escorço... e será ensinado o método para uma figura nua, medida de frente e de trás..."

É interessante encontrarmos em Pádua, nessa época, a mesma preocupação demonstrada em Florença acerca dos efeitos espaciais, a anatomia e o escorço. Em outras palavras, os artistas estavam procurando simular a realidade em uma imagem pintada de tal modo que o público fosse induzido a crer que a pintura era mais real do que a própria natureza.

ANDREA MANTEGNA

Andrea Mantegna, o mais famoso discípulo de Squarcione, deve ter tido um ativo papel no desenvolvimento das técnicas espaciais do mestre. Fez seu aprendizado com Squarcione em 1441 e acabou sendo adotado por ele. Mestre e discípulo devem ter aprendido juntos com Donatello, que residiu em Pádua entre 1446 e 1456. Tanto nos relevos dos painéis de bronze para o santuário de Santo Antônio como nas medidas e proporções perfeitas de sua estátua eqüestre de *Il Gattamelata*, Donatello tinha demonstrado como as proporções clássicas e as inovações na perspectiva podiam conjugar-se. A influência de um artista como Donatello, tão à vontade com as lições da Antiguidade e, ao mesmo tempo, tão audacioso na exploração de novas soluções pessoais, deve ter sido agudamente sentida por Mantegna. Ele próprio estava bastante interessado na Antiguidade, sob os aspectos de arqueologia e literatura, que estudou profunda e incansavelmente.

Na pintura *A morte da Virgem*, Mantegna mostrou uma apreensão direta e imediata da realidade. O espectador, como já acontecia com a *Santíssima Trindade* (página 1), de Masaccio, é atraído para o espaço pictórico pelo desenho axadrezado do piso de mármore, podendo assim imaginar-se postado junto dos apóstolos. Uma vasta sala cria um espaço entre nós e o principal evento do painel. Podemos entrar e ficar não longe do catre duro onde jaz a Virgem. Invisíveis e, portanto,

sem possibilidade de perturbarmos os apóstolos pesarosos, podemos permanecer a certa distância e compartilhar do luto geral: também há espaço para o nosso pesar.

Iluminados por uma luz crua, a borda do catre e o corpo da Virgem enfatizam o estado gélido e hirto da morte. Entretanto, as verticais e horizontais bem definidas, que dão à composição seu equilíbrio clássico, conferem ao quadro uma serenidade que nos transporta da contemplação da morte para a admiração do lago mais além. Na cruel realidade do primeiro plano, podemos tocar e sentir as mãos e pés dos apóstolos, seus rictos de dor e suas peles escurecidas, o piso duro e as pilastras contra a parede. Mas quando a visão penetra no suave tratamento atmosférico da paisagem ao fundo, podemos perceber como os estilos renascentistas da Itália e do norte da Europa finalmente se conjugaram. A luminosa lagoa, os edifícios e pontes banhados de luz, as suaves sombras azuladas são uma aplicação da perspectiva aérea dos artistas setentrionais (página 30), perfeitamente unida à perspectiva florentina de um único ponto (página 37) no primeiro plano. Mantegna é um dos primeiros artistas a beneficiar-se de ambas as tradições. Talvez isso se explique pelo fato de ele ter podido ver, em Pádua, a arte florentina de Donatello e a de Giotto — de quem a capela da Arena, ali existente, foi talvez a maior obra artística —, bem como numerosas obras de artistas flamengos reunidas por colecionadores venezianos e do norte da Itália.

GIOVANNI BELLINI E O RENASCIMENTO VENEZIANO

Diz-se freqüentemente que a grande diferença entre a arte florentina e a veneziana pode ser resumida em duas palavras: "desenho" e "cor". Isso significa que a base da pintura florentina foi o próprio desenho, que o artista trabalhou até o considerar perfeito e então adicionou-lhe a cor. Os venezianos, pelo contrário, argumenta-se, aplicaram suas cores diretamente ao retábulo ou à tela, seguindo apenas um esboço muito rudimentar, na melhor das hipóteses. Mas isso só é verdadeiro depois de 1500, aproximadamente. Até então, o desenho tinha sido tão importante para os artistas venezianos quanto para os florentinos. A família Bellini demonstrou isso muito bem. O artista Jacopo Bellini compilara um livro de desenhos que seus filhos, Giovanni e Gentile, usaram enquanto aprendiam a pintar. O mesmo fez o cunhado deles, Andrea Mantegna. Com

Acima
Giovanni Bellini,
A lamentação de Cristo, ca. 1460, desenho a bico de pena, 13 × 18 cm.
Louvre, Paris.

À direita
Giovanni Bellini, *Cristo morto com a Virgem e São João, ca.* 1460, retábulo, 0,86 × 1,07 m.
Brera, Milão.

a morte de Jacopo, o livro foi deixado com o seu primogênito, Gentile, que, ao morrer, passou-o a seu irmão Giovanni.

No desenho que Giovanni Bellini fez de Cristo morto, mostrou sua dívida para com o pai, revelando também, entretanto, uma grande sensibilidade à luz. Nesse desenho, a luz é uma corrente vibrante que passa velozmente sobre as coisas, incapaz de penetrar em algumas, aplanando outras. Diferente intensidade de luz realça o braço de Maria, que ampara o pescoço de Cristo, e a cabeça do anjo, com seu cabelo esbranquiçado e suas costas iluminadas. O ombro e o braço direitos de Cristo, juntamente com seu peito ferido, produzem a nota mais forte nessa escala de pretos e brancos.

Um relance sobre a pintura que se supõe ter sido baseada nesse desenho mostra como Bellini era capaz de manipular a luz, dotando os matizes róseos da carne de centenas de tonalidades. As gradações de cinza e verdes, amarelos e castanhos, parecem refletir diferentes reações à morte de Cristo.

Onde foi que Giovanni Bellini, um dos maiores e mais coerentes artistas venezianos, encontrou inspiração para tal e tão sutil gradação de cor? As primitivas obras da escola veneziana, ainda que brilhantes, compunham-se de fortes áreas contrastantes, mas de cores chapadas. Revelavam uma falta de compreensão dos sutis matizes que se encontram na natureza.

Página oposta, acima
Giovanni Bellini,
A Agonia no Horto,
retábulo, 0,81 × 1,27 m.
National Gallery,
Londres.

Página oposta, abaixo
Andrea Mantegna,
A Agonia no Horto,
retábulo, 53 × 80 cm.
National Gallery,
Londres.

Pensa-se que Bellini teria conhecido obras de artistas flamengos, como Van Eyck e Van der Weyden, que por essa época figuravam em coleções de Veneza e de Ferrara. Entretanto, sua cor rica, com a iridescente complexidade de cada tom, difere do tratamento mais estável e uniforme dado pelos flamengos. A resposta é outra. Bellini deve ter aprendido por si mesmo, através da observação meticulosa da natureza.

7. O Alto Renascimento

"SUMAMENTE PRÓDIGO EM COPIAR E PROFUNDÍSSIMO NA ARTE"

"Ao arrojo e à grandeza do desenho, Leonardo soma a imitação de todos os minuciosos detalhes da natureza, tal como são ... ele é sumamente pródigo em copiar da natureza e profundíssimo na técnica artística." Nesta descrição da técnica do artista, Vasari captou, quase por uma súbita intuição, a mudança que se registrou na arte do século XV para o XVI. Leonardo partiu da natureza, como as regras da arte renascentista prescreviam, mas de uma natureza agora observada quase cientificamente. Dessa observação, a arte jorrou livremente, deixando de lado as regras herdadas da tradição clássica sempre que necessário. Talvez observando as práticas de Leonardo quando pintava, práticas essas que são freqüentemente descritas pelo artista em seus próprios cadernos de apontamentos, possamos inferir algo sobre essa nova e original abordagem da representação artística.

Raros artistas desenharam tanto e pintaram tão pouco quanto Leonardo. Não mais do que quinze quadros e um afresco chegaram até nós, ao passo que seus desenhos de lugares e fenômenos naturais são de fato muito numerosos. Chamamos-lhes desenhos de lugares para distingui-los de paisagens, de que nos deixou muito poucas. O registro de lugares parece ter sido o principal objetivo de Leonardo. Registrava lugares tal como registrava outros fenômenos naturais, segundo o modo como a experiência os revelava a ele, ora varridos por uma luz momentânea, ora envoltos em sombra. Cada elemento é revelado no momento em que se evidencia aos sentidos. Entretanto, existe um outro aspecto nas pinturas e nos desenhos de Leonardo: seu mistério e fantasia. De onde vem isso? Alguns extratos de cartas de Leonardo dão-nos rápidos vislumbres do universo de suas experiências pessoais. Em mais de uma, o revelado no momento em que se evidencia aos sentidos. Entre outros panoramas, testemunhou a fúria do monte Etna e as ondas escumantes e raivosas entre Cila e Caribde. Numa des-

Leonardo da Vinci,
A Virgem dos Rochedos,
ca. 1491-1493, retábulo,
1,90 × 1,20 m.
Louvre, Paris.

sas cartas, relata que, "incapaz de resistir ao meu ávido desejo e necessidade de ver a grande profusão das variadas e estranhas formas feitas pela natureza, e tendo errado longamente entre penhascos sombrios, cheguei à entrada de uma grande caverna. Postei-me diante dela por algum tempo, atônito de que pudesse haver tal coisa. Curvando-me, pousei minha mão cansada sobre os olhos e contraí o sobrecenho; curvei-me primeiro para um lado e depois para o outro, para ver se poderia descobrir alguma coisa lá dentro, mas fui impedido pela escuridão profunda do interior. Depois de ali ficar algum tempo, duas emoções contrárias despertaram em mim,

Leonardo da Vinci, *Rochedos com aves aquáticas*, desenho a pena, final da década de 1470. Royal Library, Windsor.

o medo e o desejo: medo da ameaçadora caverna escura, desejo de ver se haveria dentro dela coisas maravilhosas".

Ignoramos se as cartas de Leonardo são reais ou imaginárias. Escreveu-as em forma de diário, e nem mesmo sabemos se quàlquer delas chegou ao seu destino. É possível que Leonardo tenha viajado pelo sul da Itália, talvez por volta de 1476-1478, época da qual não dispomos de documentos que assinalem sua presença em Florença ou em qualquer outro lugar. Pela caligrafia, essa carta data de aproximadamente 1476.

Mesmo que ele tivesse visto, como afirma, essas paisagens e

grutas, não devemos esquecer que Leonardo as usou em pinturas somente após sua chegada a Milão. Isso implica um intervalo de vários anos, e é o caso de se perguntar se o encanto e o mistério do sul lhe acudiram ao espírito de um modo mais pungente em meio às brumas cinzentas de Milão, cercada pelas planícies sem relevos do rio Pó.

Se contemplarmos agora o quadro de Leonardo *A Virgem dos Rochedos*, particularmente a primeira versão, agora no Louvre, datada de 1491-1493, acudirá irresistivelmente ao nosso espírito a descrição que o artista faz das "várias e estranhas formas da natureza", da "entrada de uma grande caverna", diante da qual ele se postara atônito, da "profunda escuridão do interior" e do seu desejo de ver se havia coisas maravilhosas em suas entranhas. Para além da fiel reprodução de detalhes (de alguns dos quais, plantas e rochedos, temos desenhos precisos), pressentimos aquele mistério que Leonardo descortinou na natureza e registrou repetidamente em seus cadernos de apontamentos, e que poderia explicar a magia de suas pinturas.

Quando vemos qualquer uma de suas obras, *A Virgem dos Rochedos* ou a *Sant'Ana* do Louvre, ou ainda a *Mona Lisa*, ou o afresco *A Santa Ceia*, em Milão, ficamos como que enfeitiçados. É difícil desprender-nos o suficiente de tais obras para vê-las como um todo. Não é culpa da composição, que é sempre perfeita e contida em arranjos geométricos, freqüentemente piramidais, que enfatizam gradualmente cada elemento da obra. Observe-se como, em *A Virgem dos Rochedos*, a Virgem domina o centro do quadro. A posição dela é reforçada pela principal massa rochosa que, como uma coluna natural, realça o centro e a profundidade da composição. A escuridão da superfície da pedra enfatiza, por contraste, o fulgor radiante da Virgem. À sua esquerda, o anjo e, à sua direita, o pequeno São João, com as feições salientadas por raios de luz, ampliam a pirâmide e enriquecem-na com fortes acentos de cor. Cada cor reverbera no fundo em milhares de tonalidades mais suaves. O Menino, banhado em luz divina, com a mão e o perfil erguidos no ato de abençoar, é o verdadeiro pivô da composição. Sentado perpendicularmente ao afloramento rochoso que está por trás da Virgem, rouba-lhe o centro da cena. A mão esquerda, em que se apóia, é o foco de um feixe de luz que tremula nas perninhas delicadas e guia-nos o olhar até a sua cabeça e as mãos do anjo e de Maria. Cada elemento aponta para a posição particular de Jesus na cena. Mas se

deixarmos nossos olhos vaguearem livremente pela superfície pintada, detalhe após detalhe exigirão a nossa atenção. A refinada realização e a técnica pictórica perfeita tornam quase impossível desprendermo-nos de cada pormenor.

Como disse Vasari, a *arte* — esse novo termo que agora significava criação, engenho e licença poética do artista — acrescentou uma nova dimensão à minuciosa observação científica da natureza. A combinação das duas é a arte renascentista em seu apogeu.

DA PINTURA À POESIA

Quando, no ano de 1500, Leonardo escapou de uma Milão recém-conquistada pelos franceses e chegou a Veneza, o fascínio da cidade, a rainha do Adriático, deve tê-lo impressionado profundamente. Teve a felicidade de encontrar aí muitos outros expatriados da corte de Ludovico, o Mouro: Lorenzo da Pavia, o fidalgo músico e fabricante de alaúdes, que tinha construído seus famosos instrumentos para Beatrice d'Este, esposa de Ludovico, duquesa de Milão e irmã da celebrada Isabella d'Este, marquesa de Mântua; Aldo Manuzio, o renomado fundador da Gráfica Aldina, a primeira impressora instalada no norte da Itália, onde as melhores edições de literatura clássica e moderna estavam sendo impressas no novo, claro e simples tipo romano; Pietro Bembo, o poeta humanista e cortesão, amigo das irmãs d'Este e protetor de Giorgione, entre muitos outros. Por intermédio deles, Leonardo deve ter sido introduzido no mundo artístico veneziano, entre os pintores, os intelectuais e aquele grupo de jovens e românticos poetas, filósofos e músicos de origem nobre intimamente associados ao pintor Giorgione.

O relacionamento entre Leonardo e Giorgione é sumamente interessante e merece uma investigação mais completa do que a que lhe têm sido dispensada até agora. Nas *Vite* de Vasari, na introdução à terceira parte, onde o historiador se ocupa da arte do Alto Renascimento, lê-se: "Giorgio da Castelfranco [Giorgione], que sombreou suas pinturas e imprimiu um tremendo movimento a certas coisas, seguiu os passos de Leonardo, a uma certa distância dele..." Vasari refere-se aqui à famosa técnica de Leonardo do *sfumato*, o sombreado de contornos e fundos em oposição às áreas de luz interna. O jogo expressivo de luz e sombra cria uma atmosfera muito especial, a meio caminho entre sonho e realidade, e dota seus

Giorgione, *A tempestade*, *ca.* 1505, óleo sobre tela, 82 × 73 cm. Accademia, Veneza.

quadros de sugestões espirituais e psicológicas. Giorgione foi o primeiro artista a apreender as possibilidades da técnica de Leonardo e a assimilá-la em seus quadros. Talvez ele compreendesse a arte do florentino graças a uma certa afinidade espiritual entre os dois. Ambos os artistas eram renomados por seu talento musical: Leonardo pelos sons maravilhosos que produzia na lira; Giorgione por ser um exímio tocador de alaúde. Ambos eram procurados por intelectuais e aristocratas que reconheciam em cada um deles um espírito de elite e uma sensibilidade refinada. Ambos representavam um novo tipo de artista, muito mais elevado na escala social, um tipo a que talvez possamos chamar "o artista gentil-homem".

Famosos por sua criatividade e por sua originalidade, mais do que pela habilidade como artesãos, a vida, a cultura e o intelecto desses artistas colocaram-nos na vanguarda da sociedade renascentista. Assim, veremos Ticiano apresentado por um amigo como "o primeiro homem da Cristandade", e visitado e reverenciado na velhice por todas as cabeças coroadas que

chegavam a Veneza. Um outro deles, Michelangelo, era mencionado simplesmente, com freqüência, como "Il Divino".

Voltando a Giorgione e à descrição de sua arte por Vasari: "Giorgio da Castelfranco, que sombreou suas pinturas e imprimiu um tremendo movimento a certas coisas, seguiu os passos de Leonardo, a uma certa distância dele; sua técnica pode ser apreciada em Veneza, na Escola de São Marcos, onde há uma atmosfera lívida de tormenta e a composição parece tremer e desprender-se do fundo por causa de uma certa obscuridade de sombras bem interpretadas". Segundo parece, Vasari não se refere a um dos quadros mais conhecidos de Giorgione, *A tempestade*, mas a um afresco existente na Escola de São Marcos que se perdeu. Mas, talvez pela semelhança de tema, a descrição de Vasari ajusta-se perfeitamente a *A tempestade* — a obra-prima de Giorgione —, com seu céu lívido e trovejante ameaçando toda a cena e, a bem dizer, a terra inteira. Não se tem certeza sobre qual seja o tema do quadro; pode ser que as personagens sejam Adão e Eva, enfrentando, após sua expulsão do Paraíso, as conseqüências de sua desobediência. A Bíblia refere-se a Eva, que, em meio às dores, daria à luz seus filhos, e a Adão, que cultivaria "o solo donde foi tirado" (Gênese, 3, 16-23). Se assim for, poderemos entender melhor o forte sentido de associação que discernimos diante da nudez da mulher, desprotegida sob o céu baixo e exposta à ira divina. De acordo com essa interpretação, Adão é representado descansando um pouco de seu trabalho na terra. Se olharmos atentamente para a ferramenta em que ele se apóia, verificaremos que é uma enxada cuja lâmina está quase toda enterrada no solo. Por outro lado, parece haver uma discrepância na expressão de Adão. Ela não ilustra o estado de espírito de um homem sob a maldição de Deus: "Maldita seja a terra por tua causa; com trabalho penoso, dela tirarás o sustento todos os dias de tua vida" (Gênese, 3, 17). A figura do jovem, desenvolto e mal escondendo um ar de superioridade enquanto seus olhos passam pela mãe e pela criança, parece quase uma personificação do dominante macho renascentista. Mas será isso um erro? Se recorrermos de novo à Bíblia, verificaremos que, imediatamente depois de "com dor parirás teus filhos", está "sentir-te-ás atraída para teu marido, mas este te dominará" (Gênese, 3,16).

A figura de Giorgione poderia ser a interpretação do texto sagrado pelo homem do Renascimento. Quase podemos reconhecer nele um jovem aristocrata veneziano, sonhador e refi-

nado, para quem a terra, em vez de solo a ser lavrado, passou a ser a fonte de inspiração romântica, assim como o abrigo protetor para aqueles sob seus cuidados.

As duas personagens, empurradas para a direita e para a esquerda da superfície pictórica, parecem quase à margem do que se passa a seu redor. Os elementos naturais nesse quadro parecem ser antes as verdadeiras personagens: o verde do céu enfurecido espalhando-se por toda a cena, quase a escurecendo sob nossos olhos; o tremor comunicado às casas, à ponte e às ruínas pelos súbitos e intermitentes estampidos das trovejantes imprecações de Deus; toda a cena treme e, como depois de um choque, imobiliza-se num esgar. A paisagem, que é, na realidade, uma vista de Castelfranco, terra natal de Giorgione, tem algo da concepção leonardiana de mistério, em que os tons escuros contribuem poderosamente para conferir aquela qualidade sobrenatural que parece prender todas as coisas sob seu feitiço. Isso é particularmente óbvio no caso da mulher, que olha diretamente para nós sem ver, como se colhida no estupor de sua primeira percepção consciente da Queda.

Aqui, Giorgione, com sua criação artística e poética, produziu na verdade um grande idílio, forte em seus contrastes, melodioso na harmonia de suas cores. O perfeito controle de suas pinceladas concretizou todo o refinamento das rimas perfeitas de um poeta. As sombras e as dúvidas de Leonardo foram convertidas nos fulgurantes matizes incandescentes da primeira grande criação da pintura veneziana do Alto Renascimento.

CORES NA LAGUNA

Quer se trate de um retrato de Ariosto, de um auto-retrato ou apenas do retrato de um desconhecido, a tela pintada por Ticiano em 1510 é uma das mais confiantes e ousadas declarações artísticas que um jovem artista poderia fazer a seu próprio respeito e a respeito da escola e da cidade a que pertencia. Ticiano pintou-a por volta de 1510, quando não contava mais de vinte anos. Já tinha feito então um breve aprendizado com Giovanni Bellini, e trabalhara alguns anos como assistente de Giorgione. Esse é um dos primeiros grandes retratos venezianos, o começo de uma verdadeira escola de retrato que se desenvolverá em Veneza, de Lorenzo Lotto a Tintoretto e Veronese. Inspirados neles, Rubens e Van Dyck desenvolveriam o magnífico retrato barroco do século XVII e fariam chegar o estilo, através do norte da Europa, até a Inglaterra.

Acima
Ticiano, *Retrato de um homem, ca.* 1510, óleo sobre tela, 81,2 × 66,3 cm. National Gallery, Londres.

À direita
Ticiano, *Assunção*, 1516-1518, óleo sobre madeira, 6,90 × 3,60 m. Santa Maria de' Frari, Veneza.

Abaixo
A laguna de Veneza.

Com uma silhueta piramidal dilatando-se na base, de modo a ocupar quase toda a tela, o homem da manga azul é retratado com uma nova liberdade, desconhecida das gerações anteriores de pintores venezianos. Todos os detalhes mostram uma abordagem audaciosa. A pose clássica é sublinhada pela poderosa linha horizontal do parapeito da janela (onde as iniciais de Ticiano, T. V., estão gravadas). A própria manga transborda do parapeito e reverbera na vasta área azul por trás do modelo. A luz que banha o rosto e o pescoço contrasta fortemente com a moldura negra do cabelo e da barba. Uma personali-

Ticiano, *Auto-retrato*, 1562, óleo sobre tela, 96 × 75 cm. Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlim Ocidental.

dade artística mais definida já estava presente no artista de vinte anos. Mas onde sua liberdade de abordagem e de criação mais se evidencia é no deslumbrante virtuosismo de cor exibido na manga. A manga é azul, matizada de brancos, cinza e púrpura, com sugestões de rosa, vermelho e malva. Nessa gama de tons, nessa exibição de cores, podemos ver toda a escala cromática da laguna veneziana, esse espelho transparente dos inconstantes mas fascinantes céus de Veneza.

Ticiano foi o primeiro pintor veneziano a olhar para as profundezas dos canais de Veneza e a captar o mistério e a opulência de seus reflexos. A pintura veneziana, desse momento em diante, passou a ser aquele triunfo de cor pelo qual é famosa.

Em sua obra seguinte, feita para a própria cidade, o quadro

da *Assunção*, para a igreja de Santa Maria de' Frari, Ticiano apresentou um desafio definitivo a seus colegas pintores. Em 1516, ofereceu seus serviços quase de graça a fim de obter a encomenda. A 20 de março de 1518, concluído o retábulo, a *Assunção* foi oficialmente exibida no altar-mor da igreja. Nenhuma moldura estrutural mantém a composição unida, como sempre se fizera nos retábulos do século XV; contudo, a composição é tão clara e tão estruturada como se incluísse formas arquitetônicas.

Os apóstolos, em várias poses, ajoelhados, sentados, em pé ou seguindo com os braços estendidos a ascensão da mãe de Cristo, criam uma sólida base retangular que liga a composição ao espectador, cujos olhos se situam ao mesmo nível dos corpos dos apóstolos. Uma meia-lua de nuvens, afastando-se do primeiro plano e deslizando obliquamente rumo à profundidade do quadro, amplia o espaço em que está a mancha dourada que refulge por trás de Maria como um imenso halo. Querubins, em todas as poses e perspectivas, brincando, voando, em enlevo extático, olham para a Virgem, ao mesmo tempo que, com o impulso de seu próprio movimento, impelem para o alto e para longe o anel de nuvens que a sustenta.

A Virgem, sua túnica vermelha rodopiando com o movimento ascendente, seu manto azul emaranhado e enfunado pelo vento, transmite a idéia de levitação ao espectador. Essa idéia é reforçada pelo arranjo ascendente em espiral da composição. A figura de Deus, escorçada a ponto de ser apenas uma cabeça, e emoldurada por uma legião de querubins pintados em diferentes intensidades de luz e sombra douradas, remata a composição. Seguindo-se a progressão que a composição nos apresenta, vai-se do humano ao divino. Liberdade e classicismo, fervor religioso e licença poética, e, sobretudo, luz e cor, unem-se nesta obra para transmitir um entusiasmo e uma força raros na história da pintura. Observe-se de novo o apóstolo de branco e verde, e veja-se quantas cores se combinam para fazer o branco desse tecido. Somente a laguna, empalidecendo sob um céu que anuncia tempestade e raios iminentes, poderia ter inspirado tal gama de cores.

A partir da década de 1520, Ticiano tornar-se-ia o mais célebre pintor da Europa. Era empregado pelos senhores da Itália, por papas e imperadores. Carlos V o fez conde palatino e dotou-o com uma renda anual, que seu filho Filipe II aumentou. Ticiano continuou pintando quadros de maravilhosa variedade. Os retratos mais suntuosos, investidos de toda a dignidade e

austeridade do poder, ou as mais livres interpretações mitológicas, ou as mais sensuais figuras femininas, toda espécie de imagem na arte de pintar encontrou em Ticiano sua mais completa e avançada expressão renascentista. E essa mesma liberdade de técnica pictórica que surpreendemos no *Retrato de um homem* de sua juventude iria afirmar-se de novo em seus últimos anos como o seu maior e mais expressivo dom.

Em seu auto-retrato de 1562, hoje em Berlim e identificado com o que Vasari viu na casa de Ticiano quando o visitou em 1566, o mestre, aos setenta e dois anos de idade, olha por sobre a mesa, talvez com a visão já fraquejante, para a mesma natureza que tanto lhe ensinou durante sua juventude. Seus azuis transformaram-se agora em vermelhos e laranja candentes, mais adequados para as estações de inverno. O ancião ainda apresenta uma ampla silhueta que vai de um lado ao outro da tela, e senta-se atrás de uma mesa, para maior espaço. A intensidade de seus olhos, o vermelho-vivo de seus lábios, repercutindo no vermelho-coral da corrente em torno de seu pescoço, ainda revelam o consumado colorista. A carne das mãos e do rosto não é pintada em cores naturais, mas visando a harmonizar-se com o brilho alaranjado geral das mangas, da camisa e do fundo. As pinceladas, largas e vigorosas, podem ser contadas uma por uma. As sombras que escurecem a face direita, cinzento-esverdeadas e negras, não são suficientemente fortes para diluir o vermelho-vivo do rosto. Salpicos de tinta branca pura, que um dos últimos discípulos de Ticiano contou ser aplicada espessamente com a espátula e depois achatada com o polegar, adicionam um toque brilhante à composição, que, de outra maneira, seria sombria.

Sempre que falamos dos venezianos como os grandes coloristas da pintura italiana, é nos últimos quadros de Ticiano, quadros como esse auto-retrato, quase monocromático apesar da variedade de tons, que pensamos. O calor dessas tonalidades candentes, iluminadas por um brilho interior e escondido que pode ser percebido mesmo com visão fraca, chega diretamente ao coração.

8. A perfeição alcançada

CRIAÇÃO E EXPRESSÃO EM MICHELANGELO

A *Luta dos lápitas e dos centauros*, um relevo em mármore esculpido por um jovem florentino em 1492, pouco antes da morte de Lourenço, o Magnífico, anunciava, poderosa e dramaticamente, um novo gênio. Chamava-se Michelangelo Buonarroti.

Michelangelo executou esse relevo aos dezessete anos de idade, provavelmente quando estava trabalhando no jardim de San Marco. Vasari descreveu o jardim como um ateliê ao ar livre ou "academia", onde parte das estátuas e relevos antigos da coleção dos Médicis era colocada à disposição dos artistas jovens, que ali podiam praticar a arte da escultura sob a orientação de Bertoldo, antigo discípulo de Donatello. A *Luta* de Michelangelo foi descrita como clássica e inspirada pelas esculturas dos Pisanos, de Donatello e de Bertoldo; também deve algo a Pollaiuolo. Sobretudo, parece experimental. O jovem artista ainda estava tentando descobrir como exprimir sua própria vitalidade interior.

Seja o que for que o mármore represente (Hércules combatendo os centauros, o rapto de Dejanira e a luta dos centauros ou Teseu combatendo os centauros), mostra-nos a luta de um jovem gênio em suas primeiras tentativas para dominar a pedra dura e tenaz e expressar uma irrefreável mensagem artística. Essa obra, mesmo que hoje a chamemos de "um ensaio", é extremamente segura. Os nus polidos, suados e brilhantes do primeiro plano dão lugar à superfície menos acabada das figuras mais distantes. Um efeito atmosférico ilusionista acentua a profundidade da escultura e mantém a coesão da composição. O tema central, uma pirâmide como a das pinturas de Leonardo, é dominado no topo por um homem de braço erguido, Hércules ou Teseu. Termina, à direita e à esquerda, com as duas figuras sentadas na base do mármore, e é reforçado pelo retângulo geral dos corpos em luta. Essa característica situa a escultura na categoria tradicional dos frisos dos templos gregos, como as esculturas do Partenon ou de Pérgamo.

Michelangelo, *Luta dos lápitas e dos centauros*, 1492, relevo em mármore, 84,5 × 90,5 cm. Casa Buonarroti, Florença.

Mas, no grupo de Michelangelo, há um impacto mais forte. Essa explosão de violenta paixão e tensão física é evidente, não tanto no tratamento individual das figuras quanto na ligação de cada figura com as demais. Fica evidente sobretudo no envolvimento pessoal do artista, em sua ação e reação à pedra inerte e obstinada que tem diante de si. Desde o início, sua luta artística consistia em penetrar e derrotar a matéria.

Quando criança, Michelangelo foi confiado a uma ama-de-leite, filha e mãe de marmoristas. Isso lhe proporcionou, certamente, uma grande familiaridade com a pedra, que, desde a infância, tinha que separar, cortar e talhar. Aprendeu tudo a respeito de veios secretos e juntas naturais, sua cor escondida, mais viva depois de uma chuva de verão ou calcinada pela longa exposição ao sol escaldante.

Era tamanho o seu conhecimento e domínio da pedra, era tal o seu envolvimento com o bloco de mármore de onde a estátua podia emergir, que viajou freqüentemente às pedreiras de Carrara, as melhores pedreiras de mármore da Itália, para escolher pessoalmente o mármore nas vertentes da montanha. Numa ocasião, quando escolhia o material para o túmulo do papa Júlio II, ficou oito meses em Carrara, de maio a dezembro de 1505, para poder selecionar os quarenta blocos de mármore necessários ao projeto. Podemos imaginar apenas o que Michelangelo sentiu, no alto das montanhas, naqueles esplendorosos meses estivais do começo de sua carreira artística.

Das montanhas, ele pôde contemplar a natureza onde ela mais se avizinha do divino, e vê-lo refletido em seu amado e detestado mármore. Pensou até em esculpir um colosso ou alguma figura gigantesca na própria montanha, deixando-a lá para que dominasse as alturas ou, em outras palavras, para

À direita
Michelangelo, *Madona*, 1501, mármore, altura: 94 cm. Notre-Dame, Bruges.

Extrema direita
Michelangelo, *Madona*, *ca.* 1521-1534, mármore, altura: 2,26 m. San Lorenzo, Florença.

uma chama que arde desde as entranhas com o conhecimento do futuro de seu filho.

Foi, contudo, a uma última composição em mármore que Michelangelo confiou sua mais dramática mensagem. A *Pietà Rondanini* foi um mármore que ele conservou em seu ateliê e no qual continuou trabalhando até a véspera de sua morte. Iniciou uma versão em 1552-1553. Ela foi abandonada e recomeçada numa segunda versão entre 1554 e 1564, como pode ser verificado nas partes acabadas do mármore, mas que ficaram por unir, como o braço de Cristo ou a cabeça, iniciada duas vezes em diferentes ângulos. Finalmente, o grupo foi reduzido ao absolutamente essencial. Mãe e filho estão ligados numa nova e revolucionária composição de *pietà*, que interpreta o tema de um modo mais psicológico do que realista. O filho, que é a própria razão da existência de sua mãe, agora está sustentando-a, mesmo depois de morto, ou é a idosa e sofredora mãe que mantém de pé o filho, num derradeiro e desesperado esforço para conservá-lo vivo?

O que hoje está claro é que Michelangelo reafirmou, no final de sua vida, a inseparabilidade de mãe e filho, do artista e sua criação. Esse grupo de mármore abandonou todo o comedimento clássico, mas encontra uma limitação ainda maior em sua redução aos elementos essenciais. O próprio mármore é a linguagem de Michelangelo quando este o rasga a golpes de cinzel, ora rudemente, ora carinhosamente, arqueando-o no topo, escavando-o na base.

Michelangelo, *Pietà Rondanini*, 1554-1564, mármore, altura: 1,98 m. Museo del Castello Sforzesco, Milão.

Aos oitenta e nove anos, Michelangelo ainda estava travando a antiga luta entre espírito e matéria, entre criação e expressão acabada. Ao trabalhar, durante seus últimos dias de vida e quase até o seu último alento, na mais inacabada de todas as suas esculturas, deve ter se dado conta de quem era o vencedor.

O CASAMENTO DE RAFAEL COM UMA NOVA E PERFEITA HARMONIA

Se, como disse Vasari, o Renascimento deve ser considerado um ponto de chegada após uma longa escalada para a perfeição, em que o Gótico, o Renascimento inicial e o Alto Renascimento constituem três estágios sucessivos, então Michelangelo foi o único a chegar ao ápice. Mas foi Rafael (Raffaello Sanzio) que, sem o esforço e a angústia da última escalada, estabeleceu uma base duradoura para a arte, ao dar às formas renascentistas sua mais clássica, serena e completa expressão. E ele o fez graças a seu senso de forma, uma nova e perfeita tradução de temas tradicionais e soluções praticamente insuperáveis que deu à ilustração de cada história.

Vendo os dois painéis de *O casamento da Virgem*, um de Perugino, pintado entre 1500 e 1504, e o outro de seu discípulo Rafael, de 1504, poderíamos, à primeira vista, pensar num exercício escolar em que o discípulo copia seu mestre para aprender as técnicas de composição e de pintura. Entretanto, se os examinarmos com maior minúcia, talvez concluamos que não é bem assim. Rafael esqueceu algumas figuras do grupo no

primeiro plano — certamente parece haver menor número delas; ele errou na distância entre primeiro plano e plano de fundo; pintou um templo menor, esquecendo de cortar-lhe o topo com a moldura do painel. Mas, embora seja menor a área que ocupa no painel, o templo dá a impressão de ser muito maior. Distancia-se mais das figuras, cujas dimensões, comparadas com o edifício, têm agora muito mais sentido. Está colocado em terreno mais elevado, sobre uma escadaria com muito mais degraus. Sua colunata redonda, com a repetição dos arcos, imprime à composição um movimento circular que repercute no grupo do primeiro plano, disposto num semicírculo em plano ascendente. Se contarmos agora as figuras de cada lado do sumo sacerdote, verificaremos que são exatamente as mesmas do painel de Perugino; só que parecem menos aglomeradas, em virtude da disposição mais harmoniosa. Seguindo ainda seu mestre na expressão facial e no tipo das figuras, Rafael superou-o amplamente com seu esplêndido sentido de composição. Repare-se na elegante pose com que José e Maria são reunidos, os braços estendidos antes que as mãos se toquem, mas deixando espaço bastante para o sacerdote não ficar espremido entre os corpos dos dois. José avança decididamente, Maria, mais timidamente. Basta ver a cabeça e o pescoço suavemente curvados de Maria, o véu de seu cabelo, que apenas acaricia a linha sinuosa do pescoço e dos ombros, sua posição de três-quartos, reforçada e equilibrada pela capa verde que a envolve como em um amplexo, para nos apercebermos de que os avanços de composição em quadros como *Judite*, de Botticelli (página 61), não haviam sido em vão. Em *O casamento da Virgem*, o tratamento que Rafael dá ao tema é refinado e eterno.

O TEMPLO DO ALTO RENASCIMENTO

Rafael reuniu em suas obras a suavidade de Perugino, o sentido de espaço e de proporções de Piero della Francesca e as requintadas composições de Botticelli. Aprendera em Florença a lição de Leonardo e a arte de Michelangelo; agora, ele avançava, na posse de uma profunda consciência da história, no sentido de criar um estilo ainda mais grandioso, mais eloqüente e mais clássico, que correspondesse a uma nova situação histórica.

Seguindo os passos de Bramante, o arquiteto de Urbino, que se instalara em Roma em 1500, e de Michelangelo, que, des-

Acima
Perugino, *O casamento da Virgem*, *ca.* 1500-1504, óleo sobre madeira, 2,34 × 1,85 m, Musée des Beaux-Arts, Caen, França.

Acima, à direita
Rafael, *O casamento da Virgem*, 1504, painel em madeira, 1,18 × 1,70 m, Brera, Milão.

de 1508, estava pintando o teto da capela papal, Rafael chegou a Roma em 1508. Chegou no momento em que a cidade estava começando a concretizar o sonho do papa Júlio II de reviver a glória e a grandeza que a tinham distinguido no passado. Roma estava destinada a tornar-se a capital de um novo império romano cristão, forjado pelo talento militar do papa. Júlio II estava plenamente cônscio de ser mais um chefe militar do que religioso. Quando Michelangelo, que estava fazendo uma estátua de bronze de Júlio II, lhe perguntou se queria um livro ou uma Bíblia na mão, o papa respondeu: "Ponha uma espada, pois não sou homem de literaturas". Mas o seu sonho não era apenas político; ele restauraria a dignidade que fora retirada ao papado pelos escândalos e a corrupção do pontificado de Rodrigo Bórgia, papa Alexandre VI, pai de César e Lucrécia Bórgia. Era um sonho não só de poder, mas de retorno aos antigos ideais e à antiga história, um programa com que os artistas podiam identificar-se, capaz de inflamar os grandes e encorajar os medíocres.

Em 1502, Bramante construíra um templo no pátio da igreja de San Pietro in Montorio, no local onde se pensava que São Pedro tinha sido crucificado. Era uma construção dotada de significado histórico, pertencente ao lendário cristão por sua função, e à herança romana por seu estilo. Embora suas dimensões sejam minúsculas, o templo é um exemplo perfeito

Donato Bramante, *Tempietto*, 1502. San Pietro in Montorio, Roma.

do estilo romano. A coluna é o seu módulo, sua unidade básica de medida, com a qual todos os outros elementos estão relacionados. Ela dita a circunferência dos três anéis concêntricos dos degraus exteriores, da colunata encimada pela brilhante balaustrada e do diâmetro da base da cúpula. Dita ainda as dimensões das janelas, portas e nichos. Basta apenas alterar o tamanho das colunas, e em conseqüência todas as demais medidas relacionadas a elas, para produzir um templo de qualquer tamanho e imponência. Júlio II, ao admirar o pequeno templo de Bramante, deve ter compreendido suas implicações e avaliado a importância de um artista como Bramante para o seu programa de restauração da grandeza de Roma.

Ignora-se se Rafael e Perugino conheciam o templo de Bramante quando pintaram os painéis do casamento da Virgem; certamente conheciam, tal como Bramante, o painel *Perspectiva de uma cidade ideal*, de Piero della Francesca. Esse painel era uma manifestação típica de uma antiga preocupação renascentista com os novos espaços urbanos, modelados numa série de relações proporcionais e soberbamente harmoniosas. Entretanto, faltou a Piero della Francesca aquele sentido de volume, aquele forte contraste entre o vazio e o cheio, em outras palavras, aquela noção de solidez e imponência que Bramante redescobriria para a Roma de Júlio II. Foi justamente o sentimento de *romanitá* de Bramante, ou de simpatia pela antiga Roma, que levou Júlio II a confiar-lhe a reconstrução da principal igreja da cristandade, a basílica de cinco naves de São Pedro.

No afresco *A Escola de Atenas*, de Rafael, vemos a basílica tal como Bramante deve tê-la concebido, em projetos que Rafael certamente conheceu. Era uma basílica composta de gigantescos salões, mais do que naves, com seu mármore branco e a luminosa cúpula e as arcadas abertas para o céu. Os afres-

Piero della Francesca, *Perspectiva de uma cidade ideal, ca.* 1470, painel, 0,60 × 2,00 m. Palácio Ducal de Urbino.

Rafael, *A Escola de Atenas*, 1509-1511, afresco, largura: 6,70 m. Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma.

cos de Rafael e os projetos de Bramante celebraram o maior momento de certeza do Alto Renascimento. Era um estilo, um modo, uma forma de pensar; olhando-se do interior das paredes pintadas do Vaticano, devia-se ter a impressão de que esse estilo duraria para sempre.

O "JUIZO FINAL" DE MICHELANGELO: FIM E COMEÇO

Em 1523, Clemente VII, um papa da família dos Médicis, sucedeu aos grandes mecenas do Renascimento, os papas Júlio II e Leão X. Era uma época em que as nações européias estavam afirmando sua independência e questionando sua obediência à Igreja de Roma. Os indivíduos também estavam formulando novas reivindicações em assuntos de religião; Martinho Lutero era apenas um exemplo. O novo papa tentou jogar um monarca contra outro, estabelecendo uma série de alianças que eram desfeitas assim que seus objetivos eram satisfeitos. Essa tentativa de continuar a política, levada a efeito por seu predecessor, de dilatar os territórios papais, redundou em fracasso.

Em 1527, as tropas mercenárias do imperador Carlos V, que não haviam recebido soldo e estavam desesperadas, saquearam Roma durante três dias, deixando um rastro de destruição atrás de si. O povo e o clero ficaram à mercê delas. O palácio do papa no Vaticano foi ocupado.

O saque mostrou-se ainda mais devastador para a cultura da Roma renascentista do que para a dignidade do papa. Ele representou tudo aquilo a que os homens e a política podem chegar, consubstanciou todos os erros e toda a instabilidade que já estavam presentes na sociedade romana, tanto entre os crentes como entre os não-crentes, os humanistas pagãos e os chefes cristãos depravados, e nas ambições humanas egoístas e limitadas. As crenças renascentistas, alimentadas ao longo do século XV, na capacidade do homem para cuidar de seus próprios negócios e problemas, as esperanças em uma sociedade mais ética e mais estética, mais nobre e mais justa, foram todas abandonadas, jogadas num monte de lixo.

O papa, entretanto, redimiu-se em parte, no tocante à arte, com seu ato final de mecenato. Convocou Michelangelo, fazendo-o voltar de Florença a Roma, e encomendou um afresco do Juízo Final para a capela Sistina.

Em 31 de outubro de 1541, o grande afresco de Michelangelo foi desvendado, acima do altar da capela Sistina, "para

espanto e maravilha de toda a Roma, na verdade, de todo o mundo; e eu, que fui, nesse mesmo ano, de Veneza a Roma, com o fim de vê-lo, fiquei atônito". Assim relatou Vasari suas impressões, e as de seus contemporâneos, diante da obra de Michelangelo. O relato de Vasari, como testemunha ocular, além de discípulo, admirador e amigo do grande artista, é particularmente importante no que se refere à reação da época a uma obra tão fundamental na história do Renascimento.

O *Juízo Final* foi a última de uma série de decorações pictóricas iniciadas setenta anos antes para adornar a capela particular do papa no Vaticano, e selou definitivamente a longa trajetória rumo à perfeição da pintura renascentista, que só Michelangelo iria alcançar. Ironicamente, ao alcançá-la, também a ultrapassou, deixando para trás as regras e os critérios artísticos do Renascimento.

Na capela Sistina, cenas bíblicas tinham sido tema de afrescos pintados na década de 1470 por Perugino, Botticelli, Rosselli e outros artistas florentinos recomendados ao papa por Lourenço, o Magnífico. Posteriormente, Michelangelo havia pintado suas próprias cenas da Criação no teto da grande capela. Numa progressão rítmica de espaço e tempo, desenvolve-se a representação da criação da terra, do homem e dos elementos, cada ato isolado e contido na vigorosa moldura arquitetônica pintada por Michelangelo. Agora, rematando o trabalho, o Juízo Final, sem moldura e desprovido de qualquer progressão de tempo ou espaço, espalha-se por toda a parede atrás do altar.

Nessa parede, uma humanidade de dimensões sobre-humanas comprime-se, empurra-se e implora para ser eleita. São pessoas ainda guiadas pelo raciocínio humano, e que esperam ainda a realização de suas expectativas, de suas esperanças. Ostentando os símbolos de seu martírio ou de suas boas obras, aglomeram-se em torno do mais colossal Cristo jamais pintado. Diante dessa figura, centro e foco de toda a obra, clamam por justiça. Mas a resposta que lhes é dirigida resume-se num só gesto, aquele definitivo e imperioso erguer da mão com que Cristo parece pôr fim a todo o tumulto, a vinganças e paixões, a rebeliões e conflitos.

Esse gesto, que ecoa com diferente intensidade por toda a composição, e que se expande no soar das trombetas angelicais, é a força unificadora de todo o painel.

As almas desnudas diante de Deus — aqueles famosos nus tão admirados por Vasari como a suprema expressão renas-

centista da anatomia humana e tão mal compreendidos por subseqüentes falsos pudores que os fizeram cobrir — são colhidas num ritmo cósmico, num movimento circular que o artista confere à composição e que se inicia no alto, à direita de Cristo, e termina embaixo, à sua esquerda.

Os episódios isolados da obra, embora magníficos em seu tratamento individual, submergem no ritmo geral. Acima de todas as paixões e medos humanos, acima do bem e do mal, Michelangelo apresenta esse Deus inescrutável com sua própria justiça, suas próprias regras divinas, que a mente humana é incapaz de compreender.

Com o tratamento formal dessa obra, Michelangelo superou as preocupações renascentistas com as dimensões e o espaço humanos, com as proporções naturais e a perspectiva artificial. Nessa afirmação pictórica final, o artista superou as concepções de mais de um século para o homem e seu meio, para a natureza e o eu. O *Juízo Final* é um hino a Deus e a uma dimensão divina. As perspectivas não-lineares mas cósmicas devem ser entendidas nos lampejos azuis de infinito; não são as cores que refletem a luz do sol ou vistas nubladas de cidades ou do campo, mas os tons sombrios do desespero e o brilho da redenção que estão sugeridos nas tonalidades trovejantes do *Juízo Final*, com seus estranhos azuis e brancos radiantes.

A zona central é a mais brilhante, onde Cristo aparece isolado, quase a despeito de sua mãe, que talvez seja demasiado humana para entender as leis de seu filho. A zona inferior é a mais escura. Ali, à direita de Cristo, estão as tumbas abertas e os mortos erguendo-se para aguardar seu julgamento; à sua esquerda, os que finalmente foram condenados são levados para a escuridão eterna.

Em face do *Juízo Final*, sentimos que o individualismo do Renascimento está chegando ao fim. Não são apenas indivíduos que estão sendo julgados, mas a própria humanidade — e, diga-se de passagem, uma humanidade muito confusa. Os bons quase não se distinguem dos maus, os justos dos injustos. O movimento ascendente daqueles que estão à direita de Cristo dificilmente diverge do movimento descendente dos condenados, à sua esquerda. A angústia transparece no rosto de todos, uma angústia apenas momentaneamente aliviada pela esperança. A intensidade das emoções contidas e libertas como ondas de som que se entrechocam comunica-se ao espectador com inaudito vigor. O comedimento deixou de ser a característica dessa mensagem artística. O *Juízo Final* é um gritante

Página oposta
Michelangelo, *Juízo Final*, 1536-1541, afresco. Parede do altar da capela Sistina, Vaticano, Roma.

lamento pelo declínio do ideal humano. E, no entanto, também é possível encontrar nele uma outra nota, uma nota de humildade, uma necessidade profundamente sentida de consolo e de ajuda, um apelo vigoroso para que se tenha fé de novo, se não no homem, então em Deus.

Humilde diante do seu criador, Michelangelo, com a ajuda de Deus, está anunciando aqui uma nova concepção artística. Com sua obra, ele anuncia a arte do século seguinte. Essa arte, hoje chamada Barroco, será a arte das massas, a arte que quer aliviar e consolar. Uma nova geração de homens buscará uma nova relação com Deus, mais intensa, mais emocional, mais imaginativa.

Se o Renascimento nada mais tivesse feito do que revelar o homem a si mesmo e, a partir dessa revelação, conduzi-lo, ainda que desapontado, a uma fé mais profunda e a um relacionamento mais intenso consigo mesmo, com Deus e com a natureza, só isso já teria sido uma esplendorosa realização.

Notas sobre os artistas

BELLINI, GIOVANNI. Nasceu em Veneza (1430), no seio de uma importante família de artistas, e trabalhou no ateliê da família até cerca de 1459, muito influenciado por seu cunhado Andrea Mantegna. Pintou principalmente temas religiosos, sobretudo Madonas; uma de suas principais obras é *A Agonia no Horto*, de 1465. Empregado no palácio do Doge a partir de 1479, tornou-se o principal pintor oficial. Morreu em 1516.

BOTTICELLI, SANDRO. Nasceu em Florença (*ca.* 1445). Estudou provavelmente com Filippo Lippi e trabalhou sobretudo em temas religiosos e mitológicos; *O nascimento de Vênus* é uma de suas obras mais célebres. Pode ter caído sob a influência de Savonarola, que liderou uma cruzada contra os "abusos" da Florença renascentista, entre os quais estava a pintura. Após um período de prosperidade, 1480-1500, sua popularidade declinou muito. Morreu em 1510.

BRAMANTE, DONATO. Nasceu perto de Urbino (1444) e, por volta de 1482, foi para Milão, onde iniciou sua carreira como arquiteto, mudando-se para Roma em 1499. Era muito interessado em perspectiva e na arquitetura clássica. Desde 1503 até sua morte, trabalhou no projeto de reconstrução da basílica de São Pedro em Roma. Morreu em 1514.

BRUNELLESCHI, FILIPPO. Nasceu em Florença (1377), onde realizou todas as suas principais obras arquitetônicas. Interessado sobretudo em técnicas de construção, desenvolveu novos métodos para erigir uma cúpula. O domo da catedral de Florença foi sua mais importante realização. Morreu em 1446.

DONATELLO (DONATO DI NICCOLO). Nasceu em Florença (1386). Primeiro escultor, após a Antiguidade clássica, a abandonar a escultura monumental, Donatello foi o artista que mais influência individual exerceu no século XV; revolucionou a escultura, evoluindo, em sua própria obra, do mais puro estilo clássico para as poderosas esculturas dos anos posteriores. Faleceu em 1466.

EYCK, JAN VAN. Nasceu em Maastricht (*ca.* 1390) e ingressou no serviço do conde João da Holanda em 1422. Nomeado em 1425 pintor da corte de Filipe, o Bom, duque da Borgonha, foi enviado em embaixadas diplomáticas secretas à Espanha e a Portugal (1426-1436) a serviço do duque. Trabalhou em Bruges

de 1430 até sua morte. Artista máximo da primitiva escola flamenga, inovou a técnica de pintura a óleo. Um de seus quadros mais famosos é *O casal Arnolfini* (1434). Morreu em 1441.

GHIBERTI, LORENZO. Nasceu em Florença em 1378. Conhecedor da cultura da Antiguidade, permaneceu, todavia, fiel à medieval. A segunda e terceira portas do batistério de Florença constituem suas obras-primas, sendo a última, terminada em 1452, qualificada por Michelangelo como "Porta do Paraíso". Morreu em 1455.

GIORGIONE (GIORGIO DA CASTELFRANCO). Nasceu em Veneza *(ca.* 1476). Discípulo de Bellini, trabalhou no palácio dos Doges em 1507. Executou com Ticiano os afrescos do Fondaco dei Tedeschi (1508). Foi o primeiro expoente, em Veneza, da produção de pequenos óleos para colecionadores particulares, em lugar de grandes obras para mecenas eclesiásticos e estatais. Morreu, provavelmente de peste, em 1510.

GIOTTO DI BONDONE. Nasceu em Florença *(ca.* 1266). Considerado como um dos criadores da pintura moderna pela sua amplitude de visão do mundo e pelas suas pesquisas de volume e espaço, Giotto é autor de três grandes ciclos de afrescos sobre a *Vida de São Francisco,* em Assis e Santa Croce de Florença, e *Cenas da vida de Cristo,* na capela da Arena, em Pádua. Morreu em 1337.

LEONARDO DA VINCI. Nasceu em Vinci em 1452. Conhecido principalmente como pintor, autor da *Mona Lisa* e *A Santa Ceia,* Leonardo da Vinci dedicou-se a todos os ramos da arte e da ciência — arquitetura, matemática, música, etc. —, de que são testemunhas os seus escritos e cadernos de desenhos. Morreu em 1519.

MANTEGNA, ANDREA. Nasceu perto de Piazzola, no norte da Itália, por volta de 1431. Discípulo de Squarcione, trabalhou primeiro em Pádua, depois em Mântua, onde se tornou pintor da corte da família Gonzaga (1460); pintou afrescos no palácio dessa família, ilustrando as vidas de seus membros, o mais importante dos quais, completado em 1474, está na Camera degli Sposi. Morreu em 1506.

MASACCIO, TOMMASO DI GIOVANNI. Nasceu em Florença (1401) e ingressou na corporação dos pintores em 1422. Trabalhou em suas maiores pinturas, o afresco da *Trindade* na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e os da capela Brancacci, também em Florença, entre 1425 e sua morte, em 1428, com apenas vinte e sete anos de idade.

MICHELANGELO BUONARROTI. Nasceu em Caprese, em 1475. Escultor, pintor, arquiteto e poeta, foi discípulo de Ghirlandaio e influenciado por Donatello e pela escultura clássica grega. A originalidade e a força de suas concepções são únicas, não atingidas por nenhum outro artista, e suas obras são admiradas pela diversidade, bem como pelo caráter grandioso. Após trabalhar em várias cidades italianas, fixou-se finalmente em Roma, onde faleceu em 1564.

PIERO DELLA FRANCESCA. Nasceu em Borgo San Sepolcro, na Úmbria, por volta de 1410. Estudou em Florença e trabalhou independentemente em Borgo, Rimini, Ferrara, Arezzo, Roma e Urbino. Foi conselheiro da cidade em Borgo (1442). Deixou de pintar na década de 1470, talvez para se dedicar à matemática. Uma de suas obras mais famosas é o afresco que descreve a história da cruz, iniciado por ele em Arezzo (1452). Morreu em 1492.

RAFAEL (RAFFAELLO SANZIO). Nasceu em Urbino, em 1483, filho de um pintor. Estudou com Perugino e depois foi para Florença, onde absorveu os ensinamentos de Leonardo e de Michelangelo. Chamado a Roma pelo papa Júlio II, em 1508, trabalhou na decoração dos aposentos papais do Vaticano, que são a sua maior realização. Em Roma, pintou os retábulos da *Madona da Sistina* (1512) e da *Transfiguração* (1520), sucedeu a Bramante como arquiteto na reconstrução da basílica de São Pedro (1514) e tornou-se superintendente das ruas de Roma, responsável pela urbanização da cidade (1517). Morreu em 1520.

TICIANO (TIZIANO VECELLIO). Nasceu em 1487 nos Dolomitas. Após uma primeira fase influenciada por seu mestre Giorgione, tornou-se um artista de fama internacional, tendo trabalhado para os papas, para Carlos V e Filipe II. Pintor de temas religiosos, mitológicos e históricos, assim como da maioria dos homens famosos de sua época, soberbo em seu tratamento e domínio da cor, Ticiano dominou a arte veneziana durante o seu mais brilhante período. Faleceu em 1576.

VERROCCHIO, ANDREA DEL. Nasceu em Florença (1435), talvez tenha sido discípulo de Donatello. Trabalhou principalmente como escultor dos Médicis. Botticelli, Leonardo da Vinci e Perugino foram alunos de sua próspera oficina. Morreu em 1488.

WITZ, KONRAD. Nasceu na Suábia (*ca.* 1400), mas instalou-se em Basiléia, onde ingressou na corporação dos pintores de Basiléia em 1434. Realista extremado, sua mais famosa pintura, *Cristo caminhando sobre as águas* (1444), retrata, de modo reconhecível, parte do lago de Genebra. Morreu em 1444.

Bibliografia suplementar

Baxandall, M., *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press, 1972.

Bruckner, G. A., *Renaissance Florence*, Wiley, 1969.

Burckhardt, J., *The civilization of the Renaissance*, The New American Library, 1960.

Clark, K., *Civilization*, BBC e K. Murray, 1969.

Gombrich, E. H., *Norm and form*, Studies in the Art of the Renaissance, Phaidon, 1978.

Gombrich, E. H., *The story of art*, Phaidon, 1978. Edição brasileira: *A história da arte*, Zahar/Círculo do Livro, 1979.

Gombrich, E. H., *Symbolic images*, Studies in the Art of the Renaissance, Phaidon, 1972.

Janson, H. W., *A basic history of art*, Prentice-Hall/Abrams, 1971.

Levey, M., *Early Renaissance*, Penguin Books, 1967.

Levey, M., *High Renaissance*, Penguin Books, 1975.

Murray, P., *The architecture of the Renaissance*, Thames & Hudson, 1969.

Panofsky, E., *Renaissance and Renascences in western art*, Herper Torchbook, 1969.

Plumb, J. H., *The Penguin book of the Renaissance*, Penguin Books, 1964.

Wölfflin, H., *Classic art*, Phaidon, 1952.

FONTES ORIGINAIS

Alberti, L. A., *Della pittura*, Malle, Florença, 1950. Edição inglesa: *On painting*, Yale University Press, 1967.

Castiglione, B., *Il libro del cortiggiano*, Mursia, Milão, 1972. Edição inglesa: *The book of the courtier*, Dent, 1975.

Vasari, G., *Le vite dei piu eccellenti scultori, pittori e architetti*, G. Milanesi, Florença, 1878. Edição inglesa: *The lives of the artists*, Dent, 1970.

Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, P. d'Ancona e E. Aeschlimann, Milão, 1951. Edição inglesa: *The Vespasiano memoirs*, Londres, 1962.

Glossário

ACANTO. Planta com folhas espinhosas finamente divididas.

AFRESCO. Método de pintura em paredes aperfeiçoado na Itália renascentista, pelo qual o pintor aplica sua cor ao emboço fresco especialmente preparado. A cor penetra no emboço e torna-se parte integrante da própria parede.

ARCADA. Série de arcos contíguos, com teto, formando uma galeria sustentada por colunas.

BATISTÉRIO. Edifício separado da igreja onde se celebrava o batismo, característico da atividade arquitetônica italiana até fins da Idade Média.

BARROCO. Estilo de arquitetura, decoração e, de um modo geral, de arte, que surgiu no século XVII.

BASÍLICA. Termo usado para um recinto cívico na cidade romana clássica e para uma forma mais antiga de igreja cristã.

BIZANTINO. Estilo de arte produzido sob a influência do Império Romano do Oriente, ou Império Bizantino (330-1453), conhecido por suas pinturas, mosaicos e afrescos altamente estilizados, com uso brilhante da cor.

CAPÍTULO, CASA DO. Lugar onde o abade, prior e outros membros de um mosteiro, priorado ou capítulo de catedral se reúnem para discutir seus assuntos.

CLÁSSICO. Termo usado para designar a arte dos gregos e romanos e os estilos ulteriores por ela inspirados.

COLUNATA. Séries de colunas colocadas a intervalos regulares.

COMUNA. Tipo de organização política das cidades da Itália renascentista.

CORÍNTIA. A mais ornada das quatro ordens clássicas de arquitetura, em que as colunas têm capitel em forma de sino invertido, decorado com folhas de acanto.

CORNIJA. Moldura horizontal que se projeta ao longo do topo de uma parede ou arco, ou na junção das paredes e do teto de uma sala, quarto, etc.

CORNUCÓPIA. Corno da abundância, usualmente representado como um chifre de cabra abarrotado de frutos, flores, etc.

DÍPTICO. Dois quadros, unidos como as páginas de um livro, freqüentemente sobre temas religiosos e destinados ao uso devoto.

DOADOR. Pessoa que doava uma obra de arte a uma igreja; os doadores eram incluídos no quadro, inicialmente como figuras insignificantes, mas, no período renascentista, como parte significativa da obra.

DÓRICA. A mais amplamente usada das quatro ordens clássicas de arquitetura; as colunas não têm base, e o seu capitel é liso.

ENTABLAMENTO. Na arquitetura clássica, as seções horizontais sustentadas por colunas: arquitrave, friso e cornija.

ESCORÇO. É a perspectiva quando aplicada a um único objeto ou figura; o tamanho do objeto diminui quando recua em relação ao espectador, de modo que a parte mais próxima parece exageradamente grande e o resto bastante contraído.

FACHADA. Face principal de um edifício, usualmente a que dá para a rua.

FORMA. É a estrutura de uma obra de arte, a proporção e a disposição das partes.

FRISO. Seção intermediária e decorada entre a arquitrave e a cornija de um edifício; também uma faixa de esculturas ao longo de toda a parte superior das paredes de um edifício ou de uma sala.

GÓTICO. Termo que designa o estilo arquitetônico que prevaleceu sobretudo na Europa setentrional, do século XII ao XVI, caracterizado por grandes alturas, arcobotantes, flechas, abóbadas elaboradas, rendilhados de pedra e vitrais. Houve um ressurgimento do estilo gótico no século XIX.

GRAVURA. Método de impressão. Linhas de diferentes larguras, profundidades e texturas são entalhadas em metal ou madeira; a tinta de impressão é então passada por toda a superfície da placa ou bloco, e as cópias são tiradas com a ajuda de uma prensa.

HUMANISMO. Movimento intelectual do período renascentista, que se afastou dos interesses teológicos medievais e se dedicou ao estudo dos clássicos gregos e romanos, atribuindo maior importância às atividades e capacidades humanas do que às divinas.

"LOGGIA". Área coberta e aberta, pelo menos, em um lado.

MANEIRISMO. Estilo de arte italiano *(ca.* 1520-1590), caracterizado por figuras distorcidas, alongadas e serpenteantes, composições pouco claras, cores fortes, exagero e uma impressão geral de tensão e discordância. Opõe-se às regras clássicas da arte.

NAVE. Corpo principal da igreja, freqüentemente ladeado por duas passagens paralelas, as naves laterais.

"PALAZZO". Imponente casa citadina, palácio.

PERSPECTIVA AÉREA. Uso de mudanças de cor e de tom para se conseguir o efeito de distância; baseia-se no fato de que a cor muda à medida que um objeto se afasta em relação ao espectador.

PERSPECTIVA DE UM ÚNICO PONTO. Sistema usado para representar a realidade sólida, isto é, tridimensional, num plano bidimensional; baseia-se na observação de que os objetos à distância parecem menores do que quando próximos do espectador; diz-se também perspectiva centralizada ou artificial.

"PIAZZA". Espaço aberto numa cidade.

"PIETÀ". Representação de Cristo morto com sua mãe.

PLANO. Numa pintura, as superfícies simuladas paralelas à superfície da tela e que recuam em profundidade para criar os espaços onde se dispõem pessoas ou coisas.

PONTA DE PRATA. Processo (ou o resultado de sua utilização) de desenhar com uma pena munida de ponta de prata.

RENASCIMENTO. Termo tradicionalmente usado para designar o período entre 1400 e 1530, em que se verificou um renascer da atividade intelectual e artística baseada na erudição e nos modelos estéticos da Antiguidade Clássica.

SACRISTIA. Pequena sala em uma igreja onde são guardados os livros, recipientes e paramentos sagrados.

"STIACCIATO". Obra em relevo onde a projeção da escultura é o mais rasa possível.

"STOÁ". Galeria coberta cujo teto é sustentado por colunas como nas cidades da Grécia clássica.

"TONDO". Relevo ou pintura composto dentro de uma área circular.

TRIBUNA. Área mais elevada de uma basílica romana, onde se sentavam as autoridades; possivelmente, derivação da posição do trono do bispo cristão nas igrejas.

TRÍPTICO. Três painéis pintados e articulados entre si.

Índice analítico[1]

adoração do Cordeiro Místico, A, retábulo de Gand (Hubert van Eyck) **33**
Agonia no Horto, A (Bellini) **68**; (Mantegna) **68**
Alberti, Leon Battista 23, **27**, 38: Palácio Rucellai **27**
alegoria da primavera, A (Sandro Botticelli) **61**
Apresentação no templo (Fra Angelico) **39**
aprisionamento de São João Batista, O (Lorenzo Ghiberti) **41**
Arnolfini, O casamento dos (Jan van Eyck) **36**
Ascensão (Donatello) **43**
Assunção (Ticiano) **80**
Auto-de-fé de Savonarola no Palazzo Vecchio **22**
Auto-retrato (Ticiano) **81**

Batismo de Cristo, O (Lorenzo Ghiberti) **41**, 42; detalhe (Andrea del Verrocchio) **71**
Batistério de San Giovanni, Florença **14-18**, 23
Battista Sforza (Piero della Francesca) **53**; (Francesco Laurana) **54**
Bellini, Gentile 12, 67
Bellini, Giovanni 67, 68-70, 79: *A Agonia no Horto* **69**, 70; *Cristo morto com a Virgem e São João* **68**; *A lamentação de Cristo* **68**
Bembo, Pietro 76
Bisticci, Vespasiano da 45-46, 47, 50-51
bom governo na cidade, O (Ambrogio Lorenzetti) **31**
Botticelli, Sandro 58, 60-63, 95: *A alegoria da primavera* **61**, 62-64; *Judite com a cabeça de Holofernes* 60, **61**, 90
Bramante, Donato 90-94: *Tempietto* **92**
Bruges, Madona de (Michelangelo) 87, **88**
Brunelleschi, Filippo 15, 18-24, 37-39, 51: capela Pazzi **48**, 49-50; *O sacrifício de Isaac* **16**; igreja de San Lorenzo, capela da sacristia **39**; igreja de San Lorenzo, nave **38**; Hospital dos Inocentes 23-**24**, 49

Cambio, Arnolfo di 20
Carlos V 82, 94
casamento da Virgem, O (Perugino) 91; (Rafael) **91**
Castiglione, Baldassare 53
Cícero, busto de **45**
Clemente VII 94
Cosme de Médicis (Andrea del Verrocchio) **50**
Cristo caminhando sobre as águas (Konrad Witz) 32, **33**
Cristo morto com a Virgem e São João (Bellini) **68**

Dama com o ramo de flores (Andrea del Verrocchio) **57**
Davanzati, Palácio 25-26, **26**
Davi (Verrocchio) **59**
D'Este, família 76
Deus marinho ainda incrustado no mármore (Michelangelo) **86**
Donatello, Donato di 18, 26, 39-43, 51, 66, 84: *Ascensão* 42, 43; *Salomé* 39-41, **40**

Escola de Atenas, A (Rafael) **93**
Eyck, Hubert van 29-30, 32-34: *A adoração do Cordeiro Místico* 32, **33**
Eyck, Jan van 29-34, 35-37, 44, 68: *O casal Arnolfini* **36**; *A Madona com o chanceler Rolin* **32**, 44; *Très belles heures de Notre-Dame* **29**

Federico da Montefeltro e seu filho (Juste de Gand) **46**
Feltre, Vittorino da 46
Filipe II, o Audaz, com santo padroeiro (Claus Sluter) **13**
Filipe II, rei da Espanha 82
Flémalle, Mestre de: *Retábulo de Werl* **34-35**
Florença 14-15, 19-28, 47-50, 56-58, 71; catedral de **21**
Fra Angelico: *Apresentação no templo* **39**

Gand, retábulo de *ver*: *adoração do Cordeiro Místico, A*
Gentile da Fabriano 6: *Virgem com o Menino* 2-4, **3**
Ghiberti, Lorenzo 6, 15: *O aprisionamento de São João Batista* **41**; *O Batismo de Cristo* **41**, 42; *O sacrifício de Isaac* **17**
Giorgione 76-79: *A tempestade* 77, 78-79
Giotto di Bondone 10, 13, 22, 67: *A Virgem entronizada e cercada de anjos* **11**
Gonzaga, família **46**
Gozzoli, Benozzo: *A viagem dos Magos a Belém* **50**

Hércules e Anteu (Antonio Pollaiuolo): bronze **56**; painel em madeira **56**
homem vitruviano, O (Leonardo da Vinci) **44**

Inocentes, Hospital dos (Filippo Brunelleschi) **24**

Judite com a cabeça de Holofernes (Botticelli) **61**
Juízo Final (Michelangelo) **96**
Júlio II, papa 85, 91, 92, 94
Juste de Gand: *Federico da Montefeltro e seu filho* **46**

lamentação de Cristo, A (Giovanni Bellini) **68**
Laurana, Francesco: *Battista Sforza* 51, 53, **54**, 58
Leonardo da Vinci 58, 60, 71-77: anjo de Verrocchio, *O Batismo de Cristo* **71**; *O homem vitruviano* **44**; *Rochedos com aves aquáticas* **74**; *A Virgem dos Rochedos* **73**, 75-76
Limbourg, irmãos, *Les très riches heures du duc de Berry* **11**, 13, 29
Lorenzetti, Ambrogio, *O bom governo na cidade* **31**
Luta dos lápitas e dos centauros (Michelangelo) **85**

[1] Os números em negrito indicam as páginas que contêm ilustrações.

Madona, igreja de San Lorenzo, Florença (Michelangelo) 87, **88**
Madona com o chanceler Rolin, A (Jan van Eyck) 32
Madona com o Menino (Masaccio) **3**
Madona da Misericórdia (Piero della Francesca) 51, **52**
Madona do roseiral (Stefano da Verona) **12**
Mantegna, Andrea 66-70: *A Agonia no Horto* **69**, 70; *A morte da Virgem* **65**, 66-67
Manuzio, Aldo 76
Marsuppini, Carlo, túmulo de (Desiderio da Settignano) **59**
Martini, Simone: página de rosto de um manuscrito de Virgílio **9**
Masaccio (Tommaso di Giovanni) 2, 3-5, 39, 51: *Madona com o Menino* **3**; *A Santíssima Trindade, a Virgem, São João e os doadores* **1**, 4, 44
Médicis, família 23, 25, 27, 84: Cosme de 24, 25-26, 39, 47, **50**, 64; Lourenço de 49-50, 59, 62-64, 71, 95; Pedro de 49; Pedro e João de, túmulo de (Andrea del Verrocchio) **59**
Médicis-Riccardi, Palácio (Michelozzo Michelozzi) 25-27, **26**
Messina, Antonello da 70
Michelangelo Buonarroti 49, 78, 84-89, 91, 94-98: *Deus marinho* **86**; *O Juízo Final* 94-98, **97**; *Luta dos lápitas e dos centauros* 84, **85**; *Madona* (igreja de San Lorenzo) 87, 88; *Pietà Rondanini* 88, **89**; *São Mateus* **86**
Michelozzi, Michelozzo 25: Palácio Médicis-Riccardi 25-27, **26**
Monaco, Lorenzo 6, 12
Montefeltro, família 46-54: Federico da **46**, 50-54, **52**
morte da Virgem, A (Andrea Mantegna) **65**, 66

Natividade (Nicola Pisano) **10**

Orcagna, Andrea di Cione 10

Pavia, Lorenzo da 76
Pazzi, capela (Brunelleschi) **48**
Pazzi, família 64
Perspectiva de uma cidade ideal (Piero della Francesca) **93**
Perugino 58, 92, 95: *O casamento da Virgem* 90, **91**
Petrarca, Francesco 8-9
Piero della Francesca 51-54, 90, 92: *Battista Sforza* **53**, 58; *Federico da Montefeltro* **53**; *Madona da Misericórdia* 51, **52**; *Perspectiva de uma cidade ideal* **93**
Pisanello, Antonio: *Desenho de um vestido de corte* 12, **13**
Pisano: *Natividade* **10**, 13, 84
Pitti, família 25; Palácio 28
Poliziano 62
Pollaiuolo, Antonio del 56-58, 64: *Hércules e Anteu* **56**; *Retrato de uma dama desconhecida* **57**

Rafael 89-94: *O casamento da Virgem* 90, **91**; *A Escola de Atenas* **93**
Rapaz tirando um espinho **18**
Retrato de uma dama (Rogier van der Weyden) **45**
Retrato de uma dama desconhecida (Pollaiuolo) **57**
Retrato de um homem (Ticiano) **80**
Riccardi 25
Rochedos com aves aquáticas (Leonardo da Vinci) **74**
Rolin, chanceler 31-**32**, 44
Roma 91-98
Rondanini, Pietà (Michelangelo) **89**
Rossellino 25
Rucellai, família 25
Rucellai, Palácio (Leon Battista Alberti) **27**

sacrifício de Isaac, O (Filippo Brunelleschi) **16**; (Lorenzo Ghiberti) **17**
Salomé (Donatello) **40**
San Lorenzo, igreja de, Florença: nave (Brunelleschi) **38**; capela da sacristia **39**
Santíssima Trindade, a Virgem, São João e doadores, A (Masaccio) **1**, 4, 44
São Mateus (Michelangelo) **86**
São Pedro, basílica de, 92-94
Savonarola, Girolamo 22, 64
Settignano, Desiderio da: túmulo de Carlo Marsuppini 59
Sforza, família 46: Battista 53, **54**
Sforza, Ludovico 71, 76
Siena 30
Sistina, capela 95
Sluter, Claus, *Filipe II, o Audaz, com santo padroeiro* **13**

tempestade, A (Giorgione) **77**
Tempietto (Bramante) **92**
Ticiano 77, 79-83: *Assunção* **80**, 82; *Auto-retrato* **81**, 83; *Retrato de um homem* **80**
Très belles heures de Notre-Dame (Jan van Eyck) **29**
três Graças, As **62**
très riches heures du duc de Berry, Les (irmãos Limbourg) **11**

Urbino, Palácio de 50-54, **53**

Vasari, Giorgio 2, 76-78, 83, 89, 95
Veneza 76, 80-82
Verona, Stefano da: *Madona do roseiral* **12**
Verrocchio, Andrea del 58-60, 64: *Cosme de Médicis* 50; *Dama com ramo de flores* **57**, 58; *Davi* **59**; túmulo de Pedro e João de Médicis **59**
viagem dos Magos a Belém, A (Benozzo Gozzoli) 49, **50**
Virgem com o Menino (Gentile da Fabriano) **3**
Virgem entronizada cercada de anjos, A (Giotto di Bondone) **11**
Virgílio, página de rosto de manuscrito de (Simone Martini) **9**
Vista de Florença **19**

Werl, Retábulo de (Mestre de Flémalle) 34, **35**
Weyden, Rogier van der 35, 68: *Retrato de uma dama* 44-**45**, 46
Witz, Konrad: *Cristo caminhando sobre as águas* 32, **33**